

جان دمو
التركة والحياة

جمع وتقديم: حسين علي يونس

دار نون

... لم يكن يدور في ذهن تلك الجماعة أنهم سيغيرون في بنية الشعر العراقي وأنماطه السائدة التي سادت عبر القرون. لقد اتسمت هذه التجربة، تجربة جماعة كركوك، بالعمق والجدية والتنوع والتقدمية. كانوا من طوائف وأديان مختلفة، لكن ما وحدهم هو الشعر والجمال في أقصى تجلياته. وحدهم اليسار التروتسكي خاصة، فحملوا شعلة التغيير وساروا بها في مشارق الأرض ومغاربها: فاضل العزاوي/ سركون بولص/ صلاح فائق/ أنور الغساني/ مؤيد الراوي/ جليل القيسي/ محي الدين زنكنة/ الأب يوسف سعيد ومن هؤلاء، كان جان دمو قديس الحركة وابنها المدلل ...

... عاش جان دمو في زمن قاس لم يكن يبدو للشعر فيه أي دور يذكر ومع ذلك تمكن من أن يوجد له دوراً، وأن يكون فعالاً. لقد تمكن أن يكون ظاهرة رغم شحة نتاجه. ..

... جان دمو المترجم لم يكن يختلف عن جان دمو الشاعر. فلقد كان يجعلك تحب ما تقرأه وكأنك تقرأ عن الأصل وليس عبر لغة منقولة، لذا كانت ترجمته خالية من التكلف. ربما لأن جان نفسه لم يكن يترجم إلا ما يحب من النصوص...

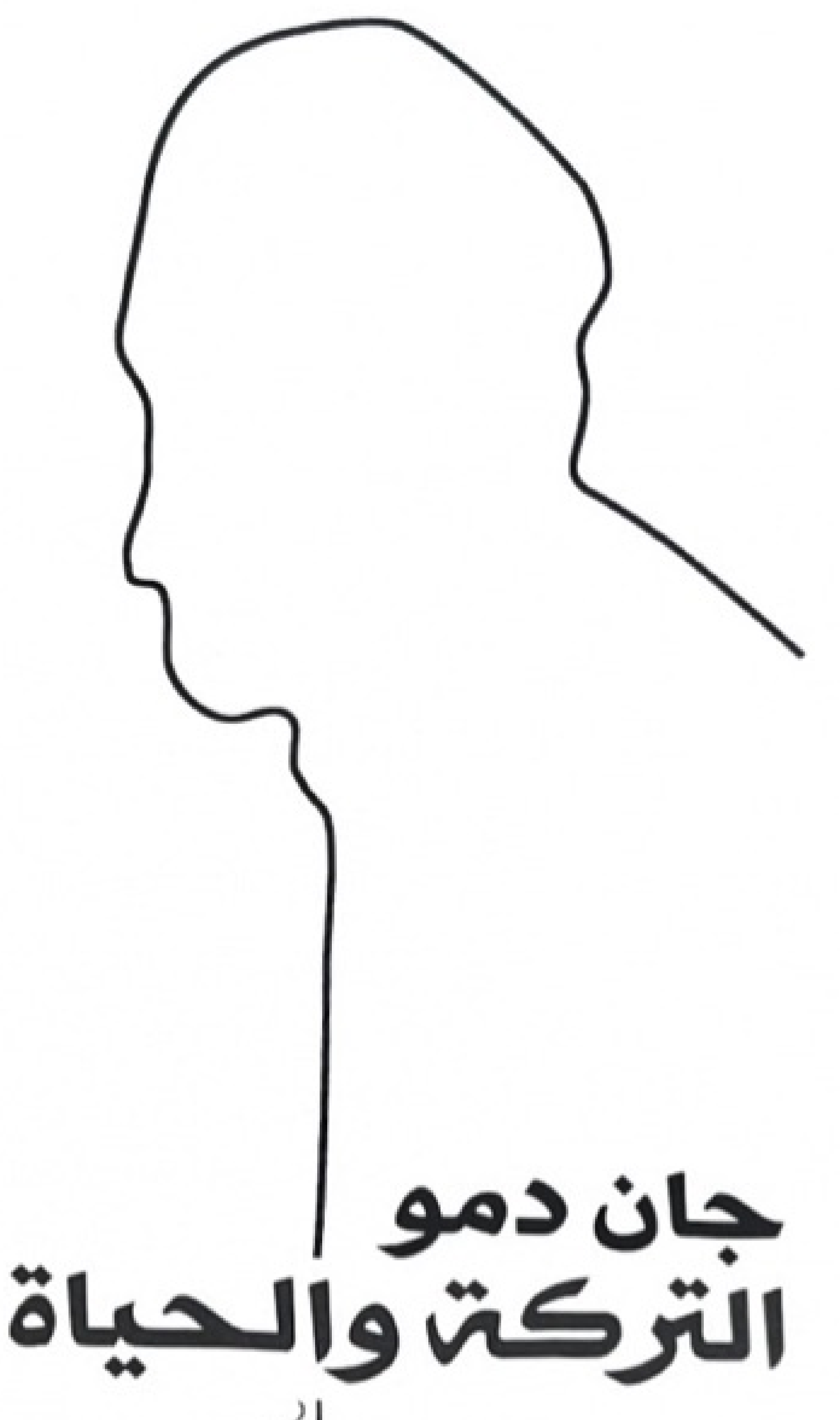
... من المقدمة

جان دمو - التركة والحياة

جمع وتقديم: حسين علي يونس / عنوان الكتاب: جان دمو ... التركة والحياة
صورة جان دمو: صلاح فائق / الغلاف والإخراج الفني: الناصري
الطبعة الأولى ٢٠١٤ / ١٠٠٠ نسخة / المطبعة الوطنية: عمان - الأردن

دار نون للنشر

ISBN: 978-91-87373-52-7 / © دار نون للنشر
ص.ب ٤٠٠٤٤ رأس الخيمة / دولة الإمارات العربية المتحدة
www.dar-noon.com / noon@dar-noon.com



جان دمو
التركة والحياة

جمع وتقديم: حسين علي يونس

دار نون للنشر

مقدمة

منذ سنوات كنت أفكر بجمع نتاج جان. إلا إن رداءة الوضع الأمني والسياسي في العراق، جعلني أواصل تأجيل ذلك المشروع سنة بعد أخرى. كما أن ارتباطي بإعالة أسرة، لم يترك لي الكثير من الوقت للشروع بذلك العمل الذي كان يؤرقني كثيراً. لم يكن لدينا غير جريدتين (الجمهورية) و(الثورة) وقد كانتا لسان حال البعث. إضافة إلى (طريق الشعب) جريدة الحزب الشيوعي العراقي التي منعت في عهد صدام وأحرقت أعدادها من قبل رجال الأمن فيما بعد. أما فيما يخص الدوريات، فثمة مجلة الأقلام والطليعة الأدبية وأسفار، والدوريات القديمة التي ظهرت في سبعينيات القرن المنصرم وستينياته. وكان من بين تلك الدوريات (العاملون في النفط) التي أصدرت أعداداً قليلة، كذلك حال (الكلمة) و(الأديب المعاصر) وقد اندثرت معظم هذه الدوريات لأن المكتبة الوطنية أحرقت في مجملها بعد اندحار نظام صدام، وأصبح اكتشاف أحد الأعداد من تلك الدوريات من النوادر في أسواق بيع الكتب القديمة. لذا اقتصر عملي على ما هو موجود ومتوفر لدي من مصادر قديمة. كما استعنت ببعض القصائد المنشورة على النت من الأصدقاء الذين ربطتني بهم صداقة مباشرة مثل الشاعر كريم راهي وهادي الحسيني الذي سكن مع جان في عمان، وكذلك الصديق هشام القيسي الذي لا تربطني به غير ذكرى جان الذي نشر ثلاث قصائد قديمة له، استعنت بها، فله الشكر. كما أشكر صديقي الشاعر خضير عبد الجبار الذي ساهم بمراجعة الكتاب.



جان... التركة والحياة

الكتابة ضرب من العبث تأخذ الطابع الجدي إذا ضمها كتاب.

هذه الجملة تلخص حكاية مجموعة جان الصغيرة "أسمال"، التي جمعت بين طياتها عصارة تجربته في الحياة والشعر، والتي أتيح لها أن تمارس حضوراً شبحياً حتى ذلك الوقت من داخل هامش مشوش خال من القوة، سرعان ما نفخ في رماد ذلك الشبح الذي تحول إلى ظاهرة دمرت بنى شعرية وثقافية لم تكن مقدرة لكتيبه ذاك (أسمال) أو (أسمال الملوك) بصيغته الأولى مثلما جمعته قبل أن يقوم جان بوضع لمسته الأخيرة عليه.

في نهاية الثمانينيات أعد الشاعران زاهر الجيزاني وسلام كاظم أنطلوجيا تعنى بالشعر العراقي الحديث الذي كان من المفترض أن جان دمو أحد رموزه وقلاعه الحصينة. فهو الوحيد الذي صمد في بغداد من جماعة كركوك تلك الكوكبة الذهبية، وتحمل عبء توجيه أعداد كبيرة من كتبة الشعر. إلا أن المعدين لتلك الأنطلوجيا تجاوزا جان شاعراً، واختارا كل من هب ودب، كعادة المتصدين لهكذا مشاريع. فلم يكن جان من وجهة نظرهما شاعراً لأن شعره لم يكن مجسداً في كتاب.

بعد أشهر من طبع الأنطولوجيا التي أشرنا إليها أجرى المدعو (هاتف الثلج) (الذي عمل لمدة وجيزة سكرتيرا صحفياً لصدام بعد الانتفاضة الشعبانية) حواراً مع جان نشره في مجلة (ألف باء) كان السؤال الأبرز فيه من أنت؟ و على الرغم من بساطة السؤال، فلقد أثار الجواب الكثير من المشاكل. لقد تم تأويل إجابته بشكل سيء وكان ذلك مصدراً لتكدره

طوال ذلك اليوم. كان جواب جان (أنا شبح) فيما تصدرت صورته الكاريكاتيرية الصفحة.

كانت إجابة جان مجازية وتقترب من حافة الحلم، إلا أن المحاور لم يفهم هذا. لم يكن جان شبحاً، بالطبع كان شاعراً لكن منجزه لم يكن ثقيلاً ولم يكن واضحاً وصلباً مثلما تجلى فيما بعد بكتاب نحيل اسمه أسمال، لقد كان جان شاعراً في حياته أكبر منه في نصه. تلك هي إحدى معضلاته الكبرى التي عانى منها طوال حياته القصيرة نسبياً. كان جان محبطاً وإحساسه باللاجدوى كان يجعله يؤجل فلترة مشاريعه. كان يحلم مثلاً بكتابة رواية لكنه أبداً لم ينجز غير بضعة عناوين مثل (ثاني أوكسيد البيجاما) (يوميات صعلوك في أنطاكيا) (حذاء في الجبهة) كانت تلك عناوين رائعة لا شك. فيها مقدار عال من الخيال والفنتازيا المميتة. فلنتخيل جان منهمكا بكتابة واحدة من رواياته التي لم تكتب أبداً، كان سيحدث دوياً هائلاً. بالتأكيد لكن هذه المشاريع ظلت حبراً على ورق مثلما يعرف الجميع، لأن جان كان يعوزه النفس الطويل في الكتابة، والوقت اللازم لبلورة مشروعه الذي ظل مؤجلاً دائماً لأنه كان منشغلاً بيومه طوال تلك السنوات العجاف التي أحرقت الأخضر واليابس. كان يحدثني مثلاً عن كتابه (مذكرات سلفادور دالي) الذي أضاعوه في مجلة الأقلام. ولم ينشروه إلا بعد أن توفي دالي. كان يفكر بإصدار ذلك الكتاب مزوداً بلوحات لدالي. وقد بحث عن ناشر لذلك الكتاب، لكن بحثه لم يكن جديا كالعادة وإلا لكان عثر على عشرة ناشرين لطبعه.

كان يفكر بمشاريع كبيرة. لكنه يتوقف أبداً عند تخوم الفكرة التي يجدحها. ذلك كان ديدنه. لهذا كانت مفاجأته كبيرة عندما طلبت الصديقة الراحلة حكمية جرار، أن تنشر مجموعة شعرية له. كان فرحاً بهذا لكنه لم يكن يعلم أن لديه ما يمكن أن يكون مجموعة. أخبرهم إنه كتب عدة قصائد لكنه لا يعرف أين يجدها!!. وهكذا قلت لهم أن

مجموعة جان لدي. ابتسم جان وضحك من أعماق قلبه، قلت لهم أن المجموعة ستكون عندهم غداً وهكذا كان.

مما تقدم، يتضح أن جان كان يمكن أن يترك لنا مجموعة شعرية كبيرة ربما تتجاوز الثلاثمئة صفحة لو أنه عمل جاداً على جمع نتاجه طوال سنوات التشرد. كان بإمكانه أيضاً أن يجمع تراجمه الشعرية في كتاب كبير، لو توفرت لديه الفرصة لطباعة ذلك الكتاب. ترجم لشعراء أحبهم، وقصائد أحبها لشعراء لم يكن يحبهم بالمرة. ترجم لأكتافيو باث مجموعة كبيرة لكنها فقدت في نادي الاتحاد العام للأدباء والكتاب. ترجم قصائد لإليوت الذي لم يكن يحبه، لكن سويني بين العنادل أعجبته. وقصيدة أخرى كانت تتحدث عن حلاق كان مولع بها. ترجم الشاعرة والروائية مارجريت آتوود، وترجم للشاعر الأنكليزي تد هيوز مجموعة صغيرة كان يحلم بطباعتها بكتاب. وقصائد أخرى لشعراء مختلفين فقدت هي الأخرى. كان يمكن لـ جان أن ينشر تراجمه في كتاب كبير لا يقل عن ثلاثمئة صفحة. أما بخصوص تراجمه في مجال القصة والمقال فإننا كنا سنحصل على كتاب كبير أيضاً وهكذا كان سيتضاعف نتاج جان إلى مستوى مقبول لشاعر كرس حياته من أجل الشعرية قبل تجسدها في كتاب.

بعد رحيل جان، كثر الكلام والكتابة عن المجموعة التي خلفها، والتي جمعت من قبل (الأصدقاء!) أضع هذه الجملة بين قوسين وعلامة تعجب كبيرة، لهذا كتبت مقالة كان فيها الكثير من التشنج لكنها كانت ملأى بالحقائق. انزعج البعض من تهميشهم وبخس حقهم في جمع تلك المجموعة التي ساهموا في جمعها من باب المجاز ليس إلا. فيهم أصدقاء لي طبعاً، أحبهم وبيننا تاريخ وعمر ومجاعة، اعتقدوا أني ظلمتهم. ففي المقدمة التي وضعها الناشر جعلوا اسمي بعد اسم موصل المخطوطة إلى الناشر الذي طلب أن يقلب صفحات المجموعة ريثما أنهي مشواراً، لمدة خمس دقائق. عندما عدت بعد هذه الدقائق

الخمس وجدت أن ذلك الصديق قد سلمها إلى الناشر وعدوه من جامعي تراث جان. ولا أدري ما الذي أضافه هذا إلى المخطوطة غير الذي فيها. ثم أضافوا اسم علي السوداني وسلام كاظم الذين احضر كل منهما قصيدة كانت موجودة في المجموعة. من باب المجاملة والتنويه، كان جان قد سلم سلام كاظم قصيدة للأنطلوجيا مثلما قلنا قبل قليل، إلا أنه لم ينشرها لأنها كما يبدو، كانت ركيكة من وجهة نظره. وهكذا أصبح أحد رافضي شعر جان هو أحد جامعي شعره. وحسناً فعل مدير دار الأمد السابق منذر عبد الحر أخيراً عندما تحدث عن هذا الموضوع مؤخراً ووضع النقاط على الحروف عندما قال في أصبوحة اتحاد الأدباء الأسبوعية (إن مجموعة جان ما كانت لتظهر لولا جهود الشاعر حسين علي يونس).

قصائد منشورة في مجلات وصحف قديمة وقصاصات، كنت أحتفظ بها عبارة عن مشاريع ناقصة لقصائد كان يعوزها لمسة أخيرة. جمعتُ شعر جان لأن جان كان مطالباً بتبرير وجوده كشاعر، من قبل أولئك الذين لا يعترفون بالشاعر إلا حين يصدر كتابا. لقد كان من أولويات جان أن يعيش حياته بكل تلك الطرق الصعبة. فلقد كانت رؤى ماركس تتحقق (أنت بحاجة إلى أن توجد قبل أن تفكر). لهذا كان جان بلا مشروع شعري وكان مشروعه مضبباً وغير مرئي، لأن ضغوطات الحياة كانت كبيرة وقاسية، حجمت من نشاطه. لهذا، ولأسباب أخرى، لم يكن أمام جان إلا أن يعيش قبل أن يكتب. مع وجود فواصل كانت تنتابه كلما وجد لذلك سبيلاً، عندما كان يصادف فترة رخاء فإنه كان يكتب حين يجره الإلهام إلى أراضيه. لهذا ظهرت (أسمال) مجموعته الشعرية إلى الحياة وازدهرت بين أطنان وأطنان من الكتب التي ليس فيها من الشعر شروى نقير. ففي العراق لا يكفي أن تكون شاعراً، بل يلزمك أن تكون دبلوماسياً وصاحب اتيكيت ومنصب عندما تتخذ موقفاً شعرياً مغايراً ينظر إليك بعين الريبة. ولأن السائد هو الرديء دائماً، هكذا يكون عليك

أن تمر بأنبوبة الزمن ليعتادك المناوؤن الذين ربما سيعترفون بك بعد أن تكون قد مررت في هذا العالم، لأن أعينهم لم تكن لتراك بشكل كامل وحقيقي طالما أنت أمامهم. فقد تعودوا ألا يروك، وحالما يفتقدوك يحسون بتميزك. ويحسون بحجم الكارثة التي خلفوها. هذا ما حصل مع جان وهذا ما حصل مع عقيل علي أيضاً.

لقد أساؤوا فهمهما كثيراً. وعندما رحلا وتحولا إلى ذرات تباكوا عليهما. ليس حبا فيهم طبعاً، ولا حباً وإعجابا بما كتبوا، لكن من باب (التلطخ بدم المقتول) مثلما يقول المثل عندنا، ليمنحوا أنفسهم شيئاً من الأهمية أيضاً. لهذا، ولأشياء أخر، لم يكن جان يكترث بأي مشروع من هذا النوع فأمامه كانت ثمة حياة مرعبة وغامضة يجب أن يعيشها، فهو كان دائم التفكير بما هو غامض ومثير في كبد الحياة وطحالها الذي لم يكن باسره ليساوي لحظة من ذاك الذي بين طيات الغيب. كان الجمال مصدر ديمومة تفكيره بذلك الغامض. تذكيره بتلك اللحظة المتعالية التي سرعان ما تمر وستترك لحظة في رحم الغيب تأخذ مكانها، هو ما كان يشغله. الخوف من المجهول هو مصدر حيوية جان، فلقد كان يفكر بكل ذلك الغامض.

(أسمال الملوك). كان عنواناً ملفتا للنظر، لهذا السبب اعتمدته كمدخل لتلك المجموعة الصغيرة. إلا أن جان ارتأى أن يحذف (الملوك) وفضل أن يحتفظ بـ (أسمال) لأنه كان سيد الاختزال. ومن أجل أن أحرك الوضع، وحتى لا أكون مديناً لأحد أيضاً سأغير عنوان المخطوطة التي بحوزتي، لكنني سأبقي على متنها دون تغيير، مثلما جمعته من قبل، بعد أن شارف عصر الملوك على النهاية. من هذا المنطلق أقول، قررتُ أن أجمع شعر جان. حصل هذا في بداية معرفتي بـ(جان) أو (يوخنا ممو) مثلما يعرفه البعض القليل، من أجل أن أمنحه قوة مضافة لصلابة موقفه المضاد للسلطة. ولقد حصل جان على هذه القوة في حياته حين رأى ديوانه الوحيد ينتقل بين الأيدي ويحتفي به لأنه كان مغايراً وغير

مألوف، في وقت كانت الساحة الشعرية خالية الوفاض، والطبالون يلهجون بحب القائد الضرورة.

لقد تجلت شاعرية جان في قصيدة بالغة الجمال (آه لم القوارب هذه)، هذه القصيدة التي أثرت في شعراء كثر منهم رعد عبد القادر، عقيل علي، حسين علي يونس، عبد الامير جرص وهي من قصائد جان القديمة. التي لم تثر اهتمام إلا قلة في وقتها. القسم الأكبر من متذوقي الشعر لم ير شاعريته إلا حين تجلت من خلال ردود الأفعال التي أثارها موته وحياته التي نظر إليها من خلال نسيج الموت. ذلك بالطبع ما كان يؤرق جان، ألا يرى الآخرون شاعريته إلا عبر أكداس من الكتب والورق، التي لم تكن أكثر من فلترة لذلك الشعر، الذي مهما بلغ مستواه، يظل أبداً أقل من تلك الدفقة الأولى من اللاشعور الذي أوجده وترجمه، لذلك الحس الأول. ربما كان إيمان جان بهذه المسلمة دافعاً كبيراً لتجاوز شعره والاكتفاء به خالصاً داخل الروح.

ربما لهذا السبب كان جان يميل إلى الاختزال في شعره وهذا أحد أسباب كونه شاعراً مقلاً. كان يكره الحشو ويسميه غائطا، لهذا كان غير مقبول بالنسبة للبعض من أولئك الذين يكتبون مطولات مرحاضية، حسب تعبيره.

تعرفنا ذات مرة على الشاعر الأمريكي عمر أزرا باوند في فندق الرشيد في أحد المرابد التي كان يقيمها النظام، أصيب جان بالخيبة نتيجة لذلك. إذ مضى عمر يكيل المديح لصدام الذي لا يعلم عنه شيئاً. وقد سلم لـ جان مجموعة شعرية كبيرة. عندما خرجنا قال إن أبيه كان شاعراً كبيراً لكن هذا يبدو دجالا محضاً، كان يسخر من مداحي صدام والقادسية ويسميهم الحثالة ويتألم لأن فيهم شعراء عدوا أنفسهم من أصدقائه.

لقد تحول جان دمو إلى ظاهرة شعرية رغم أنه لم يترك غير بضعة

قصائد احتوتها مجموعة ضامرة. ومتقولين كثر اضطر أن يجالسهم في يوم ما من أجل تمشية أموره، ساهموا في إدامة ذلك الضجيج المفتعل بخصوص السلوك الشائن للبوهيمي الكبير. لكن واقع الحال يخبرنا أن جان كان رجلاً دمثاً وخجولاً، وان كان يظهر غير ما يبطن أحيانا وذلك لإدامة الجذوة بين جنبات روحه التي ثلمت بمرور الوقت، لم يكن جان بذيئاً أبداً رغم استخدامه لمفردات حادة. جان في المقهى وفي الشارع وعلى الأرصفة كان شيئاً مختلفاً، كان رجلاً وديعاً بالغ الطيبة. ولديه سذاجة شذبها زمن فض، لكنها ظلت كنظرة حمل يقاد إلى السلخ. الذين تحدثوا عن جان أسرتهم صورته كعصابي أسير الاضطهاد السياسي والكبت الجنسي والفقر والحاجة إلى الاستقرار، ذلك هو وجه جان البارز الذي كان يتجلى عادة على الموائد وفي البارات، لكنهم لم يتحدثوا عن جان الرفيع الذي كان يتألم لمرآى طفل يرتدي أسمال بالية، وامرأة تمتهن الشحاذة، ومنظر النفايات في الشوارع. جان هذا لم يكن واضحاً لدى جميع أولئك الذين كتبوا عنه. ربما نستثني ما كتبه فاضل عباس هادي وسعدي يوسف.

بعد رحيل جان نشرت مجموعة كبيرة من المقالات التي تتحدث عن الراحل وعن شعره، ودوره في بلورة الشعر الحديث في العراق عبر الشعراء التسعينيين والثمانينيين إلى حد ما. ذلك الجيل الذي كان يسميه جان غالباً كومة الزبل أو جيل الغائط الذي كان يمثله محمد تركي نصار وصلاح حسن ووسام هاشم وعدنان الصائغ، وعبد الرزاق الربيعي وأمل الجبوري وجواد الحطاب الذين تغنوا بحب صدام الحثالة ومعاركه سيئة الصيت، وكتبوا مقالات تمجد (زبيبة والملك) وعدي ابن الطاغية. فلقد أطلق جان تلك التسمية الرائعة التي كانوا يستحقونها عن جدارة. لقد رحل جان لكن ذلك فتح بابا لكومة الزبل تلك من أجل تحسين صورهم من خلاله. فلقد عمل حسن النواب على إعادة طبع كتابه الموسوم (ضماد ميدان لذاكرة جريحة) تحت اسم جديد، ذلك ما

أخبرني به نصيف الناصري وهو يتندر على صديقه الدجال حسب قوله تحت اسم جديد (حياة باسلة) بعد أن دفع ألفي دولار من جيبه لإحدى دور النشر المصرية، على اعتبار أن تلك رواية تتحدث عن جان. فيما هو كتاب سيرة كتبه عن الانتفاضة الشعبانية من وجهة نظر كولونيالية صدامية قذرة، نشره في عهد صدام، عن دار الشؤون الثقافية، وقد أضاف إليه عدة فصول، زاجاً باسم جان فيما لا يحب، من أجل تحسين صورته. عدا عن ذلك، ظهرت كتابات جيدة تتحدث عن الراحل وعن دوره في بلورة شعر الصعاليك أيضاً. أحد الصحفيين جمع كتاباً فيه مجموعة من المقالات التي كتبت بعد رحيله لكن هذا المشروع لم ير النور، يبدو بسبب من أن خالد المعالي الذي كان من المفترض أن ينشره في دار الجمل، أحجم عن نشره. فقد نشر ملفاً كاملاً في مجلته عيون عبر عدد مزدوج. لهذا ارتأيت مثلما قلت قبل لحظات أن أجمع ما تيسر لدي من نتاج جان بعد أن تمت موافقة السيدة نجلاء القاسمي على طبع الكتاب في دارها، فمضينا قدماً من أجل تحقيقه وذلك لنبعث الدفء في جسد جان النحيل المسجى في ربوع أستراليا.

***

عندما وصل قاسم بزيه العسكري وبتقاطيع وجهه النبيلة إلى سدة الحكم حصل العمال في عهده على حقوقهم في الضمان الاجتماعي والصحي وتقليص ساعات العمل التي كانت تمتد لثلثي اليوم. عمم مجانية التعليم وأمم النفط الذي صادره البعثيون، وعدوه فيما بعد أهم انجازاتهم (قتلوا الرجل وسرقوا ثمرة جهده)، وشرع قانون الإصلاح الزراعي ورفع قيمة الدينار العراقي وكان أول رئيس عراقي يستوزر المرأة نزيهة الدليمي التي كانت أول امرأة في الشرق العربي كله وصلت إلى منصب قيادي. وفي عهده أيضاً طرحت قضية ميراث المرأة، فلقد كان ذلك الرجل النبيل يريد أن يساويها بالرجل حقاً في سابقة تاريخية خطيرة مست البنية البطريركية متمثلة بسلطة رجال الدين التي ترسخت عبر

القرون. لكن ذلك كان يخالف قدسية المدون ونصوص القرآن التي عدت المرأة مخلوقاً ناقص عقل. فلقد حرمتها من الرئاسة التي كانت ممكنة في العهد الذي سمي جاهلياً، دون وجه حق، وطعنت في شهادتها في المحاكم وجردتها من ميراثها أيضاً. وفي هذه النقطة بالذات خاض قاسم حوارات ذكية مع رجال الدين لكنهم في النهاية لم يقدروا ذكاءه وأطاحوا به بالتحالف مع اليمين الذي كان متمثلاً بالاتجاهات القومية التي كانت أصولية في مجملها. وبنزعة شوفينية تحالفت مع دول الجوار البطريركية. ومن هنا بدأت معاناة اليسار العراقي الذي كانت تنتمي إليه جماعة كركوك وأفرادها الذين سرعان ما هاجروا من كركوك وتوجهوا إلى بغداد حيث عملوا في صحفها ودورياتها. ولأنهم كانوا أصحاب وعي رفيع، سرعان ما أضافوا شيئاً للثقافة العراقية التي كانت تتبلور في عهد قاسم وخلصوها من أدرانها الثقيلة. ونتيجة لذلك قدرت الأجيال التي جاءت بعدهم صنيعهم عالياً. لم يكن يدور في ذهن تلك الجماعة أنهم سيغيرون في بنية الشعر العراقي وأنماطه السائدة التي سادت عبر القرون. لقد اتسمت هذه التجربة، تجربة جماعة كركوك، بالعمق والجدية والتنوع والتقدمية. كانوا من طوائف وأديان مختلفة، لكن ما وحدهم هو الشعر والجمال في أقصى تجلياته. وحدهم اليسار التروتسكي خاصة، فحملوا شعلة التغيير وساروا بها في مشارق الأرض ومغاربها:- فاضل العزاوي / سركون بولص/ صلاح فائق \ أنور الغساني/ مؤيد الراوي/ جليل القيسي/ محي الدين زنكنة/ الأب يوسف سعيد ومن هؤلاء كان جان دمو قديس الحركة وابنها المدلل.

على المستوى السياسي كان جان ماركسياً وحين يصبح شيوعياً يعتبر (فهد) يوسف سلمان يوسف، الرجل الوحيد الذي كان جديراً بقيادة الحزب الشيوعي العراقي، صاحب التاريخ العريق في الشرق الأوسط. أما الذين جاؤوا بعده فعملوا على خراب الحزب ودماره. رغم كل تلك التضحيات الجسام التي قدموها، كان تروتسكياً وسريالياً. على

المستوى الديني كان مسيحياً أشورياً لكن ذلك لم يكن يعني له شيئاً يذكر، دينه الأساسي كان الإنسانية المحضة والشعر، ولد في كركوك سنة ١٩٤٣، لم يكمل الإعدادية، هاجر من كركوك واستقر في بغداد بعد أن جاء ليكمل خدمته العسكرية فيها، هاجر في السبعينيات إلى بيروت بعد دمار الجبهة وبطش البعثية بكل قوى اليسار إلا أن هجرته تلك لم تدم طويلا إذ سرعان ما هجر وأعيد إلى بغداد، وفي بغداد أمضى سنيناً حياته بين أصدقائه القدامى والذين أكتسبهم بمرور الوقت قبل أن يعود فيهاجر مرة أخرى إلى الأردن ثم استراليا ليضع سيد المشيئة هناك نهاية لحياته سنة ٢٠٠٣ عندما كان صدام. الذي لطالما كرهه جان. يتعفن في حفرته. لقد كان من مشاريع جان العودة إلى العراق لكن هذا لم يتحقق لسوء الحظ، لم يكن جان متزوجاً، دخل في عدة علاقات مع عدة نساء، إحداهن لبنانية حين كان مقيماً في بيروت، وعرضت عليه أن يتزوجها، كانت صاحبة مقهى مصابة بهوس النظافة لذا فضل جان أن يهرب بجلده، وكان ثمة مشروع مع سمراء عراقية لكن طبيعة وضع جان لم تكن تسمح له بإقامة علاقة مستمرة ومزدهرة، عمل في جريدة الجمهورية في الصفحة الأخيرة إلى أن تم طرده بعد أن تم تقليص الكادر، قام بذلك الشاعر سامي مهدي أيام كان رئيساً للتحرير في خطوة يعوزها النبل بحجة التقاعس وضمور الإنتاجية، بعد ذلك لم يحاول جان أن يعمل، حاول دكتور في جامعة بغداد أن يوجد له عملاً فأحضر له كومة من الكتب الإنجليزية من أجل إنجاز ترجمة ما، وحاول أن يسكنه في غرفة في حديقة بيته في السيدية وتكفل بأكله وشرابه مقابل أن يترجم كتاباً كان ربما حول الإحصاء أو شيء من هذا القبيل لا أتذكر، وافق جان تحت وطأة الحاجة وذهب مع ذلك الصديق، بعد أيام وجدته جالساً جلسته المعتادة في حسن عجمي المقهى الأثير لديه وأخبرني أن مزاجه كان متعكراً ولن يتم المشروع، بعد أيام عرض عليه أحدهم عمل مربح مقابل شيء من الالتزام في مكتب يملكه، كان يريد

منه أن يظل جالساً خلف مكتب لساعتين ليس غير مقابل مبلغ ثابت من المال، وحين مضيت ألح عليه لقبول ذلك العمل مؤقتاً أخبرني أن بإمكانه أن يحصل على ذلك المال وهو يغط في نومه، وهكذا مضت أيامه التي كانت تتأرجح بين مد وجزر .أحيانا أجده يغط في نومه في ركن من أركان المقهى وأحيانا أجده ممسكاً بكتاب أو منشغلاً بكتابة قصيدة.
كان من برامجه أن يلعب الطاولة مع أحدهم، ويفضل أن يلعب مع شاعر بعثي من أجل أن يلحق به هزيمة نكراء طالما أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك في الواقع، كان عادة ما يختار عبد المنعم حمندي وهو شاعر يكتب الشعر العمودي وعبد المطلب محمود وصلاح حسن الذي كان يكتب قصائد مناسبات عن المعارك التي كان يخوضها صدام من مثل يوم الأيام، الحصاد الكبير . لا صلة لها بالشعر و كتب أيضاً عن صبحة أم الطاغية وعن ميشيل عفلق كما أنه رثى وزير الدفاع مجرم الحرب عدنان خير الله طلفاح الذي ضرب أكراد حلبجة بالسلاح الكيميائي وكتب كومة من قصائد المناسبات، وكان يرتدي الزي الزيتوني، ويقوم بتغطية جولات صدام وما شابه ورغم أن جان كان لاعباً رديئاً إلا أننا كنا عادة ما نتدخل كمشجعين غير حياديين لصالح جان غاضين النظر عن هفواته المقصودة وغير المقصودة مسببين أكبر قدر ممكن من التشويش لخصمه لأن جان عادة ليس لديه ما يمنحه للرابح إذا لم يكن هو أثناء لعبه. يخبرني أن ثمة شخص سيحضر بعد نصف ساعة وعن دعوة كبيرة تنتظره. وهو كالعادة سيصطحب معه أكبر عدد ممكن من الصعاليك، علي السوداني، ضياء سالم، عبد الأمير جرص وعلي رستم، خلال نصف ساعة كنا في ساحة النصر مقابل تمثال السعدون، قام ذلك التاجر بطلب عدة قناني من الويسكي لـ جان وأوصى له بشيء من المشويات فأخبره التاجر أن المشويات لا تناسبه (ينرادلها أسنان) فقال جان: إن المشويات لحسين الصعلوك، لديه جوع تاريخي!! وأضاف: (نريد نقضي عليه، هذه فرصة، لأن مو يومية أشوف مرحاض مثلك).

(إذا تريد أركبلك أسنان أستاذ جان ما عندي مانع) قال التاجر (..... بعد شتريد بس قلل من المراحيض مالتك مو كتلتني!؟). أخرج حزمة كبيرة من الخمسات والعشرات وسلمها لجان. وبعد ساعة كان جان جدياً وصارماً مع ذلك التاجر الذي لم يكن مرتاحاً لتواجدي. كان يعتقد أنني أحرض جان عليه لسبب ما، الأمر الذي لم يكن صحيحا بالطبع. في نهاية الجلسة قال التاجر إنه لن يدفع غير حسابه، حيث أراد أن يورطنا بالمشروبات. لكن جان كان حازماً معه وأخبر النادل إنه جاء بدعوة من المرحاض الكبير ولم يطلب شيئاً بفمه لأن فم المرحاض هو الذي طلب وبالتالي فإنه غير ملزم بدفع أي فلس من جيبه عما شربناه. وهكذا رضخ التاجر الكبير الصغير ودفع ثمن المشروبات والمشويات أيضاً.

أحيانا أذهب إلى (الغابات) وهي حانة تطل على ضفاف دجلة، محصناً بثمن بُطل عرق لا غير وعندما يطل جان بجسده النحيل كان يلوح بيده ماسدا شعرات رأسه الجانبية وعندما يقترب يطلق هذه الجملة: ها حسون سنشرب على حسابنا اليوم؟! أخرج من جيبي نومية، لتكون مزة له، واحتفظ بأخرى في جيبي. يجلس جان وتمضي الأمسية. بعد ساعتين أو أكثر يطل بعض معارفه الغائبين منذ قرن، ويجلسون معنا. جان يخبرني ألاأدفع ثمن بُطل العرق لأن المعارف الغائبين سيدفعون ذلك. ويحرص على أن يخبرني أن نحتفظ بثمن البطل إلى وقت الضيق عندما يكون لدينا شحة في التموين. سنلتقي غداً. وفي اليوم التالي يخبرني أن الأوغاد لم يدفعوا فلساً واحداً، لقد كانوا يشربون بالدين بدورهم وهكذا تكفلوا أن جان سيدفع ثمن مشروبه فيما بعد، الأمر الذي لن يحدث أبداً.

قد لا يكون جان شاعراً كبيراً لكنه كان شاعر ضرورة، عاش في زمن قاس لم يكن يبدو للشعر فيه أي دور يذكر ومع ذلك تمكن من أن يوجد له دوراً، وأن يكون فعالاً. لقد تمكن أن يكون ظاهرة رغم شحة نتاجه. الأمر الذي لم يحققه شاعر كبير بحجم سعدي يوسف، يقترب من الثمانين

محصن بعشرات الدواوين ربما تجاوزت الخمسين ديواناً. إن مجتمعاتنا البطريركية المتخلفة بحاجة إلى أنموذج جان دمو، أكثر مما تحتاج إلى الايقونات، لتقلص مساحة الشعر أمام الأميّة المهولة ولمحاربة الإنفجار النووي العصابي للدين ورموزه. إن مشكلة جان هي مشكلة الأجيال التي قُمعت وتحطمت على صخرة الأنظمة المتخلفة والمتشددة التي اتسمت بالقسوة المفرطة.

قبل أن يغادر جان إلى عمان كان يمضي جل وقته لدى معارفه المقربين الذين كانوا من ذوي التوجهات اليسارية غالبا/ رزاق عداي/ فاضل جواد/ عادل خلف/ صلاح زنكنه/ زيدان خلف الذي كان يزوده بالرز والبطاطا كلما اشتدت الأزمة. وأيضاً علي رستم/ ضياء سالم/ كاظم مرشد السلوم/ وكاتب هذه السطور. ومن خارج هؤلاء، كان ثمة مؤيد البصام/ محسن الذهبي وجبار أحمد إضافة إلى الشاعر الفلسطيني أحمد يعقوب الذي يمكن أن نسميه الملجأ الأخير لتخبط المحنة. هؤلاء الأصدقاء ساندوا جان إلى النهاية وكفوه شر العوز، كان بالطبع يوجد أصدقاء من طراز صباح ميخائيل وطالب محمد الذين فعلوا ما بوسعهم على هشاشة وضعهم.

أحيانا كان يذهب إلى اتحاد الأدباء، فيتكفل خالد مطلك بأكله وشربه، رغم أن خالدا نفسه كان مفلساً على الغالب، لكنه كان يشرب ويأكل على حساب الاتحاد وعندما خرج من الاتحاد بالانتخابات التي زورها البعثيون لصالح حميد سعيد وزبانيته، كان مطلوباً بمبالغ كبيرة للحانة لأن ثمة صعاليكاً كثراً كانوا يشربون على حسابه ويأكلون الزرازير التي كان يسميها (زرازير الوطن).

شذرات من حياة جان في عمان:

بعد سقوط النظام ذهبت إلى الأردن بصحبة الشاعر الكبير عبد الرحمن طهمازي من أجل المشاركة في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب. اضطررنا للمكوث في فندق الأردن بعد تأخر حصولنا على الفيزا. الأمر الذي عكر مزاج عبد الرحمن الذي لم يكن مرتاحاً لتلك الرحلة، لهذا اخبرني إنه سيعود إلى بغداد. وهكذا كان، تركني في فندق الأردن عصر ذلك اليوم وعاد أدراجه.

صباح اليوم التالي التقيت أحد معارفي ومعارف جان في الأردن وقد تحدثنا طوال أكثر من ساعتين عن طبيعة حياته هناك التي طالت لثماني سنوات بعد تأخر إجراءات الهجرة. يبدو أن يد القدر كانت رحيمة به، فلقد تلقفته أيدي الأصدقاء الذين كانوا يتناقصون يوما بعد آخر، نظراً لحصولهم على امتياز اللجوء الإنساني، لذا كان يجد نفسه أحيانا في ضائقة. فيما يخص أمور السكن عاش فترة مع فؤاد شاكر صديقه القديم وشبيهه الغريب، وعلي منشد. ويمكن القول إن الجميع هناك قد آزروه. فقد ساعده سعدي يوسف وعلي عبد الأمير وعلي السوداني وهادي الحسيني وغيرهم. كما ساعده بعض الشعراء الأردنيين. وقد كان فخري قعوار يمنحه ٤٠ دينار شهريا أحياناً. كان جان يسكن في الخرائب جامعاً أغراضه في كيس.

عندما كان يذهب لمقابلة فخري قعوار أو سعدي يوسف، كان يتوجب عليه أن يهتم بهندامه. ولأنه لم يكن يرتدي جوارب، وكانت بدلته تخرج من فم الكيس (معقجة). فلقد كان جان على طرفي نقيض مع الأناقة. لم يكن جان يهتم بنفسه كثيراً. كان على الأصدقاء أن يقنعوه بالاغتسال بين فترة وأخرى. وعندما كان يعارض تحت وطأة العجز، كان الفنان المسرحي علي منشد يضع أمامه بُطل عرق ويمنعه أن يشرب طالما هو مصر على موقفه من معارضة المياه. وأمام حيرة جان الكبيرة،

حيث أن منشد كان جاداً بتهديده، بعينه الجاحظة التي يتطاير منها الشرر، يرضخ جان أخيراً، ليجلس في الطشت. فيما يتولى منشد تلييفه وتزويده بالكأس الأول. عندما جاء أحد أعيان الناصرية لمقابلة منشد من أجل حلحلة بعض الامور المتعلقة بينهما، وجد جان يغط بالنوم. وعندما استيقظ وجد ذلك الشيخ يرتدي الشماغ والعباية الرجالية ممسكاً بمسبحة ذات حبات كبيرة. قال الشيخ سيء الحظ الله بالخير! أجابه جان: انجب مرحاض!!

(أنا خوك!) قال الشيخ الذي كاد أن يبطش به إلا أن منشد سرعان ما تدخل مدعياً أنه رجل مجنون تركه أحد معارفه أمانة. ماذا أفعل هل ألقي به إلى الشارع؟! إنه يتصور أنه جني ويطلقون عليه اسم جان لأن الجن راكبه..

(مبين!!) يقول الشيخ مطمئناً بعد جرح كرامته.

ثمة نوادر كثيرة تروى عن جان أينما حل. مثلاً زاره وفد من اليمن. سمع ذلك الوفد الشيء الكثير عن جان بالطبع وأراد أن يدردش معه. وهكذا كان. لكن جان زادت دهشته عندما حدثه ذلك الوفد عن الشعراء في اليمن وكان ذلك عامل دهشة له. لقد كان من المسلمات بالنسبة إليه أن الشعر واليمن على طرفي نقيض. لذا بادرهم بتلك الجملة الشهيرة التي أصبحت مثلاً لدى المثقفين (ليش فيه أكو شعر في اليمن؟)، واضطر أن يستحضر لهم الواقعة الشهيرة التي حدثت مع رامبو نفسه عندما تورط بالذهاب إلى اليمن ليهجره الشعر إلى الأبد.

مرة كان ثملاً يتجول في شوارع عمان، عندما أوقفته الشرطة. مما اضطره ذلك إلى أن يشتم الملك. ولأنهم لم يكونوا متشددين مثل أزلام صدام، لم يقطعوا رأسه. بل اكتفوا بنقله إلى السجن من أجل ترحيله. وهناك أصابه الجرب. وكان قاب قوسين من ترحيله إلى العراق، الذي غادره بشق الأنفس، بعد أن جمعوا له نصف مليون دينار ثمنا لخلاصه من حفرة الوطن العفنة.

وقد تدخل فخري قعوار من أجل إنقاذه ولكونه حاصل على اللجوء أيضاً وينتظر مغادرة العاصمة الأردنية إلى أستراليا.

من هناك أرسل لي بواسطة أحدهم بنطال جينز وتيشرت، وتفاحة كتب عليها بخطه الجميل (ابني حسين، أقضمها بهدوء.)

كانت آراء جان دمو الجمالية تتحرك وفق مزاجه وقربه من هذا الشخص أو ذاك. ورغم وجود الثوابت لديه فلقد كان يرى أن صلاح فائق أكثر شاعرية من سركون بولص. وعندما أخبرته أن سركون أهم منه بكثير قال إن صلاح مفضل لدي. أعتقد أنه قال ذالك لأنه تواصل معه وساعده مادياً. عندما زار العراق تغيرت وجهة نظر جان. وفيما بعد، عندما جاء سركون إلى العراق بدوره بعد سنوات وساعده أيضاً وقربه منه كثيراً، أحبه أكثر من صلاح. وبالطبع فإن جان لم يكن كذاباً ولا منافقاً. فلقد كان يجسد ما يحس به فوراً دون زيادة أو نقصان، دون أن يوقعه ذلك في التناقض. طبعاً لأن حبه للرجلين الشاعرين كان أكيداً وثابتاً وحقيقياً. كان يعتقد أن أنسي الحاج أهم شاعر عربي. وكذالك كان يحب بنوع من الحميمية يوسف الخال رغم تقاطع الطرق بينهما.

ولم يكن يميل إلى أدونيس أبداً. كان يعتقد أن أدونيس بهلوان أكثر منه شاعراً وقد توصل إلى آرائه تلك بطريقة قبلية.

كان لديه تصور مسبق عن صورة ما يحبه. وقد عكسه فيما بعد على النصوص وعلى أبطاله في مجال كتابة الشعر أيضاً. شخصياً لم أكن أشاطره الرأي بخصوص شوقي أبي شقرا. هو كان يحبه وكان يعتقد أنه أكثر الجميع شاعرية. ورغم أنه لم يكن يتميز برصانة يوسف الخال ومنهجية أنسي الحاج التي علقنا بها جميعا وكنا دائمي التقدير لها على عكس أدونيس الذي لم تكن له منهجية واضحة وكان على الدوام يبرر وسائله وفق الوضع الذي يعيشه والطريقة التي يكتب بها. فهو كما رأينا كان ينظّر في مجال التفعيلة ويتحول إلى الوزن. وحين يثقل عليه

الوزن يلجأ إلى قصيدة النثر. ويظل يتنقل بين هذه الطرق. وهكذا أصبح أدونيس خليطاً من أشياء، لم نكن نحبها. كنا نعتقد أنه منافق، وأولئك الذين تعلقوا به وأحبوه لم يكن فيهم موهوب واحد على الإطلاق. لذا استثمرهم أدونيس ليطبلوا له وليزمروا ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا. إضافة إلى كل هذا، كان يعوزه توهج الوجدان. فلم يكن ليقول شيئاً جيداً بخصوص شاعر جيد، فيما كان يغدق المديح على الحثالة مثلما كان يقول جان. لقد قلت آنفاً إن جان كتب خمس قصائد فحسب. أما بقية القصائد المتبقية داخل المجموعة فكانت عبارة عن مشاريع لقصائد كان من الواضح أنها تعثرت في منتصف تكوينها، وبالتالي ولدت ميتة.

وكان من الضروري أن نأخذها بعلاتها كالحياة نفسها، فلقد كانت كناية الكتابة لدى جان تشبه الحياة في كل تفرعاتها وتقلباتها. فالقصيدة بالنسبة إليه كانت هي الحياة نفسها، وقد تجسدت على الورق. وعندما يقارن جان نفسه بين القصيدة والحياة لم يكن يعرف أياً منهما الأثر. وعلى هذا الأساس خسر جان الشاعر كثيراً، بينما استمر جان الإنسان يكبر دائماً في عين محبيه ومعارفه. في أحد الأيام فكر أحد الصحفيين، وهو حسن النواب الذي عمل في جريدة العراق وقتها، أن يجري حواراً معه. ولقد التقينا في حانة (شريف وحداد) وقد كلفه هذا الحوار الذي ظهر بعد أسبوعين، مصروف شهر بتمامه، لأن جان كان مشغولاً طوال الوقت بسماع صوت فائزة أحمد التي كان يحبها كثيراً وبأغنية (أنت وبس) تحديداً، والتي كثيراً ما كان يحرفها عن مسارها الصحيح. ونتيجة لكل ذلك، فلقد قرر النواب أن يكتب الأسئلة، ويجيب عنها بنفسه. وهكذا نزل الحوار بعد أسبوع مما أثار حفيظة جان. فلقد قوله أشياء لم يقلها. ودخل الاثنان في مشاحنات حوت على الكثير من القذائف التي كان جان يطلقها بقوة وشهية يفتقدها حين يجلس إلى مائدة طعامه. فمن المعروف عن جان مثلاً، أن إفطاره لم يكن يتجاوز استكان شاي

صباحاً في مقهى حسن عجمي، وسجارة يقدمها إليه عادة أبو داود. وعندما يشاهد أحدهم يتناول الفلافل، فقد كان يتهمه بالبرجزة على الفور. معتبراً ذلك أحد عجائب الدنيا السبع.

كنوع من المزة، وتعويضا عن وجبة العشاء، تناولنا ذات مرة الشراب، أعداداً كبيرة من الزرازير. لم يكن جان يعرف ما كان يلتهمه على وجه التحديد. وعندما طالبونا بتسديد ثمنها احتج خالد مطلك على اعتبار أنها زارزير الوطن، ونحن غير ملزمين بدفع ثمنها، لأنهم كانوا يصطادونها من حديقة اتحاد الأدباء.

أحيانا كان نوري المرسومي وكيل الوزير يأتي لتناول مشروبه، وكان يتجنب مشاكل جان بدفع مشروبه حال رؤيته. كذلك كان يفعل الشاعر سامي مهدي ورئيس الاتحاد العام للأدباء، والكتاب عبد الأمير معله الذي كان يرتدي ربطة عنق وبدلة كاملة، مما يفتح شهية جان للتعليق. فكان لا يكف عن مناداته بالمتفوط، مما يستدعي سخرية الآخرين. ولأن جان لم يكن عضواً رسمياً في الاتحاد، فلقد اضطر في نهاية تواجده في العراق أن يحصل على عضوية اتحاد أدباء ديالى لأنه أضاع أوراقه الثبوتية، حيث كان الواحد منا مطالباً بإثبات عراقيته في كل وقت وفي كل يوم. وقد تكفل صلاح زنكنة بتصويره. ولا أعرف كيف خرج جان إلى الأردن لأنه لم يكن يملك ما يدل على شخصه غير تلك الهوية. وفوجئنا حين رأينا شقيقة جان في بغداد وهي تبحث عنه. لأن والده قد ووري الثرى وها هم يريدون أن يملأوا مكان الراحل، بمدللهم يوخنا. وكان ذلك أشبه بالمعجزة فلقد كنا نعتقد أن جان خرج من الأرض كالفطر، وهكذا.

حمل جان ما معه من مسودات وكتابين على ما أذكر كان أحدهم رواية أعرتها إليه (غابريلا) كان اسمها، لجورج أمادوا، وقصائد كان قد شرع بترجمتها لأوكتافيو باث، كان من ضمنها (الجرة المحطمة). كان قد قطع شوطا كبيراً في ترجمتها. وقد علمت فيما بعد أنه أضاعها في أحد الحانات.

أما بخصوص الرواية، فلقد استعارها رياض قاسم ولم يعدها إليه أبداً.

حكمية جرار، الناشرة والكاتبة، أبدت الكثير من المرونة معه. وقد سمحت له أن ينام في المكتب، منحته بضعة آلاف من الدنانير وزجاجة عرق تكفيه ليومين مقابل أن ينزل عليه وحي الشعر، لأن المجموعة رغم كل المجهودات التي بذلت في جمعها، ما تزال صغيرة ولا تخرج من الكراس لتدخل في طور كتاب. ولأن قريحة جان كانت متكلسة وقد أثقلتها متطلبات الحياة والتنقل وقلة الأكل، فإن الوحي لم ينزل عليه، ولا كان يستطيع أن يصعد إليه بطبيعة الحال. لأنه لم يكن يؤمن كثيراً بمقولة مونتاني (إن على الشاعر أن يمضي قدما من أجل اقتناص مضامين شعره).

في هذا الجو المرن المشوب بالحنان، وجد جان فرصته في أن يعيش لأسابيع بشكل ممتاز في مكتب (الأمد) الكائن قرب ساحة الفردوس. كنا نقطع المسافة مشياً من الميدان إلى ساحة التحرير. نتوقف أحيانا في مقهى على الطريق أو لنشاهد فيلماً في سينمات شارع السعدون، ومن ثم نواصل طريقنا إلى المكتب. لقد عملنا وقتها مع السيدة حكمية جرار، فاضل جواد، علي السوداني في الدار نفسها، والتي كان يرتادها الكثير من المثقفين العراقيين والعرب.

أحيانا كنا نمر على (شريف وحداد) فنجد أصدقاء جان الأكثر حميمية، رزاق عداي، عادل خلف وأبو عشتار الممثل الأصلع، وكان بالطبع جاسب، نصير العمال الذي كان كبده يتضحم مع ارتفاع درجة الحرارة غالباً.

في تلك الفترة كنت ألتقي الشاعر نصيف الناصري أحياناً. كان نصيف يدخل مع جان في مهاترات. فلقد كان جان يعيره بقصيدته التي كتبها عن صدام (شمسك على الفراتين) تلك القصيدة التي كتبها

نصيف في ضروف غامضة . ولما كان الاثنان يحثان بشكل دائم عن ممول لتغطية تكاليف السهرة والمشروب، خاصة عندما يغيب الممول الأساسي.

نصيف وجان كانا يطلبان مني أن أكف عن المهاترات والنقاشات في قضايا الشعر لأن ذلك كان كفيلاً بتعكير اليوم وبإفلات الزبون من قبضتهم. كان جان يمضي بإغماض عينيه وهز رأسه ورفع إبهامه اليمنى ويزم شفتيه على رضاه. أما نصيف فلقد كان يمضي قدما بالغناء وإلقاء النكات فلقد كان مهرجاً عظيماً كما يقول جان.

في أحد حواراته التي أجراها الناقد العراقي عدنان حسين في عمان عام ١٩٩٦ ونشرت في جريدة الزمان الجديد عام ٢٠٠٢ قال جان دمو:

وجدت نفسي على قارعة الطريق فاتخذت من الهامشية مساراً.

ثمة وجع عميق في داخلي يدعوني لأن أكون إنساناً كونياً.

أرتفع عن كل هذه الصغائر والأمور الساذجة في الانتماء لبقعة معينة من هذه المعمورة. كنت مغترباً في العراق ولم أزل مغترباً في عمان وسأكون مغترباً أينما ارتحلت.

في الحقيقة أن إجابة جان توضح لنا إشكالية طالما تحدث عنها ميغيل ده أونامونو. إشكالية تدعى الشعور المأساوي بالحياة. فجان كان يملك سمة عدمية فرضت عليه من الخارج. كانت تبدو متناقضة مع ما كان فعلاً. ففي داخله كان رجلاً مهذباً شفافاً يحترم الوقت، خجولاً وشجاعاً. ومع ذلك فلقد كان يحتكم على مقدار من البذاءة أحياناً. يبذره في الشدائد، أو حين تدهسه عجلة الحياة. فمثلاً في الشتاء كان يجد نفسه متضايقاً أحياناً. أسير غرفة جرداء، لا يتوانى عن التبول في قناني الخمر والويسكي التي يجدها تحت يديه. ولقد فوجئت مرة بمسؤول الفندق الذي كان جان يسكن أحد غرفه الآيلة للسقوط يقول لي: (يا أخي من باب الميانة دخلت حجرة جان لكيت بُطل ويسكي متروس

كلت آخذ لي مجعة، طلع الكواد تارس البطل بول، شمدريني!؟)، طرد جان بعد شهرين من حجرته في الحيدر خانة، لأنه كان يدفع أجرة السكن متأخراً، ويجعلها مثل ناقوط الحب. مما حدا بالمسؤول أن يدفعه إلى السطح طالما أن الوقت كان صيفاً. فلقد وفر له سريراً من الحديد عبارة عن كراكيب يذكرك بأحد أفلام شابلن الصامتة، وفرض عليه نصف الأجرة، على أن يدفعها كلما سنحت له الفرصة. وهكذا كنت أمضي لزيارته كلما افتقدته في مقهى حسن عجمي. فلقد كان الفندق مقابل المقهى. أحيانا أجده يقرا كتاباً منزوع الغلاف أو يقلب في مجلة، وفي يوم ما وجدته يطهو أكلة قال إنه يحبها كثيراً، ولهذا الغرض استعار جولة وشرع يعمل (دولمة). وعندما كشفت القدر اتضح أن ما فيه ليس له علاقة بالدولمة على الإطلاق، ولكننا مع ذلك أكلنا معا ذلك الشيء الذي سماه جان (دولمة) أو موهماً نفسه أنها كذلك.

قال جان إنه نباتي أصلاً، وإنه لايحب الكشمش أو اللحم لذا جاءت هذه الأكلة شبيهة بحياته وبشعره، تفتقد إلى المقومات الأساسية تلك التي كان يضمنها في سلوكه وفي أحكامه.

ولا أنسى أبداً أننا سهرنا ذات مرة في اتحاد الأدباء، وكان جان متعباً بحكم إدمانه وسنه أيضاً. فلقد كان تجاوز الخمسين، خرجنا من الاتحاد في ساعة متأخرة وقبل أن نصل بقليل، تشاجر مع السائق الذي كان غير مرتاح لمنظره. فلقد كان أصولياً وشم رائحة الخمر التي لم تكن تعجبه، قال إن هذا الرجل مخمور وأن هذا سيعرضه إلى عقوبة ربانية لاشك فيها. توقف السائق وأبى أن يتحرك عن مكانه، رغم أننا قطعنا أكثر من نصف المسافة. قال جان إنه لن ينزل ما لم يتحرك هذا الغائط ليوصلنا إلى نهاية الشارع.

وبين هذا وذاك طال الوقت قبل أن يبرز لنا الغائط توثية ضخمة وتحت تهديد العصى الغليظة غادر جان سيارة الرجل، مستسلماً وراضخاً. وقطعنا الطريق مشياً. وبعد أن وصلنا، افترشنا الحديقة، قال

جان أنه جائع. ذهبت إلى المطبخ ووجدت باذنجاناً مقلياً مع طماطم ومضى جان يهرس الباذنجان بسنه الواحدة.

بعد أيام وجدت أحد المعارف وقال إن وضعي يبدو في تحسن لأن جان تناول طبقاً من اللحوم معي، وها هو يسرد وقائع اللحوم على الجميع، فلم يترك أحداً إلا أخبره بأنه تناول أفضل لحم في حياته مع حسين ليلة السبت في حديقة منزلهم.

من جهتي بالطبع لم أرد أن أقتل فرحة جان من كونه قد تناول طناً من اللحوم رغم أنه كان نباتيا وتركته يعيش هذا الوهم إلى نهاية حياته.

جان دمو المترجم لم يكن يختلف عن جان دمو الشاعر. فلقد كان يجعلك تحب ما تقرأه وكأنك تقرأ عن الأصل وليس عبر لغة منقولة، لذا كانت ترجمته خالية من التكلف. ربما لأن جان نفسه لم يكن يترجم إلا ما يحب من النصوص. على قلة ما كان يقع تحت يده من كتب فلم تكن الترجمة بالنسبة إليه مهنة يمتهنها. كان يترجم وهو واقع تحت سيطرة ما يقرأه. لذا ترجم قصائد لإليوت رغم أنه لم يكن من عشاق شعر إليوت مثلما قلنا سابقاً، ولكنه أحب قصيدتين صغيرتين نشرهما في جريدة الجمهورية في نهاية الثمانينيات. واحدة منهما كانت عن حلاق. كذلك ترجم أوكتافيو باث الذي أحبه سنوات طويلة، وقد تنبأ بحصوله على جائزة نوبل قبل أن يحصل عليها. وقد ترجم له مجموعة كبيرة من القصائد أسماها (الجرة المهشمة). وبعد أيام سألته عن ترجمة القصائد وقد أخبرني أنه أضاع كتاب أوكتافيو باث، وكذلك القصائد التي عمل عليها، وقد ظل يبحث عنها فترة دون جدوى. كذلك ترجم جان قصائد لعزرا باوند. وكان ماض من أجل إتمام مجموعة صغيرة له. إلا أن لقاءه بابن الشاعر: عمر أزرا باوند جعله يغير رأيه فلم يحب هذا الـ (عمر) أبداً، رغم أنه كان لطيفاً ودمثاً، واعتبره سخيفاً بشكل ما عندما قدم إلى العراق عام ١٩٨٨ وجلس يمتدح وضع العراق في عهد الدكتاتور العفن، شأنه شأن الكثيرين من الذين جاءوا إلى العراق في مطلع الثمانينات،

وكانوا يؤخذون بالمظاهر وبالسطح. كان جان يفتقر إلى الحس العملي الذي كان ضروريا من أجل إتمام أي مشروع يمضي به قدما، لذا جاء عمله ناقصاً. فلم يكن يجلس ويترجم لأن ذلك من وجهة نظره يجره إلى العبودية التي لا يحبها. ورغم سقراطيته الكبيرة، إلا أنه عمل على ترجمة مذكرات سلفادور دالي التي وضعها (مادكوس) وهي عمل طويل على قريحة جان الذي لم يكن يحب الجلوس على طاولة واحدة أكثر من نصف ساعة. رغم ذلك أتم جان الترجمة وكان يفكر بطبعها في كراس مع تزويدها بمجموعة من الصور التي تمثل دالي في مراحل مختلفة من حياته.

وقد بحث عن ممول لمشروعه لأن السلطة متمثلة بـ (آفاق عربية) لم تكن لتنشره بأي حال من الأحوال، لأنها كانت منشغلة بتطوير الفكر البعثي الضحل وبطبع صور صدام (وكلاوات) الجماعة المتنفذين مثلما كان يقول.

وقد مضى جهده في البحث عن ممول دون أن يحقق ما يصبو إليه. وحين يئس أخيراً من إصدار الكراس دفعه إلى مجلة الأقلام التي ركنته جانبا على الرف وقد ادعوا أنهم أضاعوه في دواليبهم. ولأنهم كانوا يخشون من سطوة لسانه فقد منحوه مكافأة ولم ينشروا الموضوع. بعد سنوات طوال حين توفى دالي أخرجوه من مجاريرهم ونشروه صاغرين ثم منحوا جان مكافأة أخرى على المادة نفسها.

لم يكن جان يثق بالمادة الطويلة. كانت تستهويه المادة القصيرة (إن رواية مثل الحرب والسلم) غير جديرة بالقراءة من وجهة نظره لأنها طويلة جداً. وينطبق حكمه هذا على كل رواية تتجاوز الـ ٢٠٠ صفحة. وبالطبع فإن وجهه نظره يدعمها بأسلوبه في العمل سواء في الكتابة أو في طرق التعبير الأخرى أياً كانت. فهو كان يفتقد إلى ما يمكن أن نعده بتعدد بؤر الرؤيا، لذلك كانت أقواله تقف عند تخوم ما يمكن أن تصله ولا تتجاوزه، أي ذلك الذي كان من الممكن أن يصله جان نفسه أو تصلها طرقه ذاتها.

وبالطبع فإن جان لم يكن يمضي إلى أبعد من تجسيد نفسه. فلقد كان واضحاً ويلفه الغموض أحيانا خاصة بالنسبة لأولئك الذين لا يعرفونه جيداً. ترجم جان لسومرست موم قصة قصيرة وترجم تشارلز سميك في مجلة أسفار وبضعة قصائد ومقدمة لتد هيوز وقد نشرها في الأديب المعاصر.

ولم يكن يترجم بالطبع من أجل المال. بدليل أن أحد أصدقائه القدامى كلفه بترجمة (بريد الشركة) التي كان يعمل فيها بمبلغ كبير ووفر له سكن وتكفل بمشروبه أيضاً ورغم ذلك لم يصمد بضعة أيام قضاها ثملاً في منزل الصديق الذي بذل ما بوسعه من أجل صديقه الذي لم يكن يعرف من وجهة نظره (من أين تؤكل الكتف).

***

من أصل سبع وعشرين قصيدة احتواها الديوان، كتب جان دمو ست قصائد تامة البناء ويمكن أن نسمي هذه القصائد وفق التسلسل الذي وردت فيه، داخل المجموعة نفسها وهي: ١) مياه. ٢) قصيدة في مطعم. ٣) إلى رشدي العامل. ٤) النهار وأعاجيبه. ٥) أيكون القانون ضرورياً. ٦) آه لم القوارب هذه.

وقد جاءت القصيدة الرابعة في متن المجموعة دون عنوان، وكذلك القصيدة الخامسة. امتازت هذه القصائد بالبناء المحكم وبالتكثيف. وعبر هذه القصائد يمكننا أن نتحدث عن تجربة جان دمو الشعرية التي امتازت بالرهافة والخبرة. كتب جان هذه القصائد بفترات زمنية متباينة من حياته التي امتدت لستين عاماً.

يمكننا أن نتحدث عن تجربة دمو التامة في هذه القصائد من منطلق أن التجربة الشعرية شيء متماسك وهي موضوع محير للاستبطان: فهي عضوية فردية ولا يمكن تقسيمها، كما أنها تتعدل إثناء نموها مثلما يقول روستريفور هاملتون في كتابه "الشعر والتأمل".

لم يكن جان دمو يكتب الشعر إلا وفق الضرورات الملحة.

كان يبحث عن صوت يحرره من عوامل الضغط، وكانت هذه الآلية تحقق له ما يصبوا إليه. إتمام القصيدة بالطبع لم يكن همه. فلقد كان يرزح تحت ثقل مشاكل جمة، ولم تكن الضغوطات لتوفر له عوامل تسمح بتضافر الجهود من أجل أن يمضي المشروع الشعري لديه إلى غايته القصوى. فنحن لا نستطيع أن نوطد وجهة نظر جمالية داخل الشعر وهذا يفترض أن نوسع من رهاناتنا بخصوصه. فالشعر لم يكن مؤطراً بشكل كامل أبداً. ورغم كل المسميات والأصر التي وجدت من أجل حصره في حيز أريد له أن يحتويه. ربما كان الشعر عملاً نافعاً لدى جان، ولكنه كان عملاً متناغماً بحيث يظهر لنا الجانب المشرق من الحياة عبر إظهار الجانب المأساوي من حياته التي كانت تحوطها الاجتهادات الغامضة. فيما لا يمكن قوله أو تخيله إلا فيما ندر.

كان جان دمو شاعراً إلى حد النخاع، لم أره يوما يكتب إلا وهو في أوج حزنه. وبما أنه كان كائناً متفائلاً لم أجده حزيناً إلا فيما ندر. وبالتالي فإن ساعات الصفاء التي كانت أحد مقومات الشاعر لم تكن تأتيه إلا في خلوات لا يتيحها الزمن إليه. فلقد كان مرتبطا بشلة من المعارف التي لا تنتهي إلا لتبدأ، وقد كانت هنالك متطلبات الحياة الأساسية التي يحققها هؤلاء المعارف الذين كانوا مهمين لإدامة مشروعه الإنساني أولاً والشعري ثانياً على قلة ما كان ينتجه. هكذا هجر جان الشعر تحت وطأة ظروفه القاسية التي كانت تثقل عليه، لكن الشعر لم يهجره. ومن وسط هذه المعادلة ظهرت مجموعته الصغيرة التي مثلته خير تمثيل. رغم ذلك ظل جان يقع تحت ثقل موهبته الذاوية التي كانت تبرق عبر سنوات طويلة كلما أتيح لها أن تظهر من بين كل الحواجز والغيوم. لذلك كانت تلك القصائد الناقصة مرتبطة بلحظة ولادتها التي ما كان لها أن تخرج عن هذا السياق أبداً. أن لحظة التوهج والصفاء في حياة جان نفسه كانت قد انطفأت. هكذا كان الحال مع قصائد من مثل "لا الجبل

ولا قمصان الموتى" "اسمال الملوك" "هكذا من وراء الأفاق" "غيوم بدلا من المكائن" "مسالك غير سالكة" "أيكون الموت غياب الذاكرة". وفي الحقيقة فإن هذه القصائد دون عناوين لأن جان نفسه كان قد تركها على اعتبارها مشروعاً لقصيدة طويلة، وفاشلة قام بتمزيقها وبرميها من النافذة التي تطل على شارع الرشيد في مقهى حسن عجمي. وقد دفعني الفضول وقتها لأن أحتفظ بها لأن أحد رواد المقهى كان قد قطع لحظة تجليه بعطسه المستمر. وقد وجدت فيها ما يمكن أن يكون قصائد قصيرة جيدة، احتفظت بها في أرشيفي. وعندما أظهرتها إلى جان بعد سنوات لم يعترض على التقطيع. ربما كونه كان يعتقد أنه كتبها بهذه الطريقة أيضاً. فلقد كان ينسى سريعاً، ومع ذلك فإنه أعاد النظر فيها وترك تلك القصائد دون أن يعنونها.

المصادر:

١. المخطوطة التي أعددتها ١٩٩١ والتي اعتمدتها دار الأمد لإصدار ديوان أسمال

٢. أرشيفي الخاص

٣. أرشيف كريم راهي

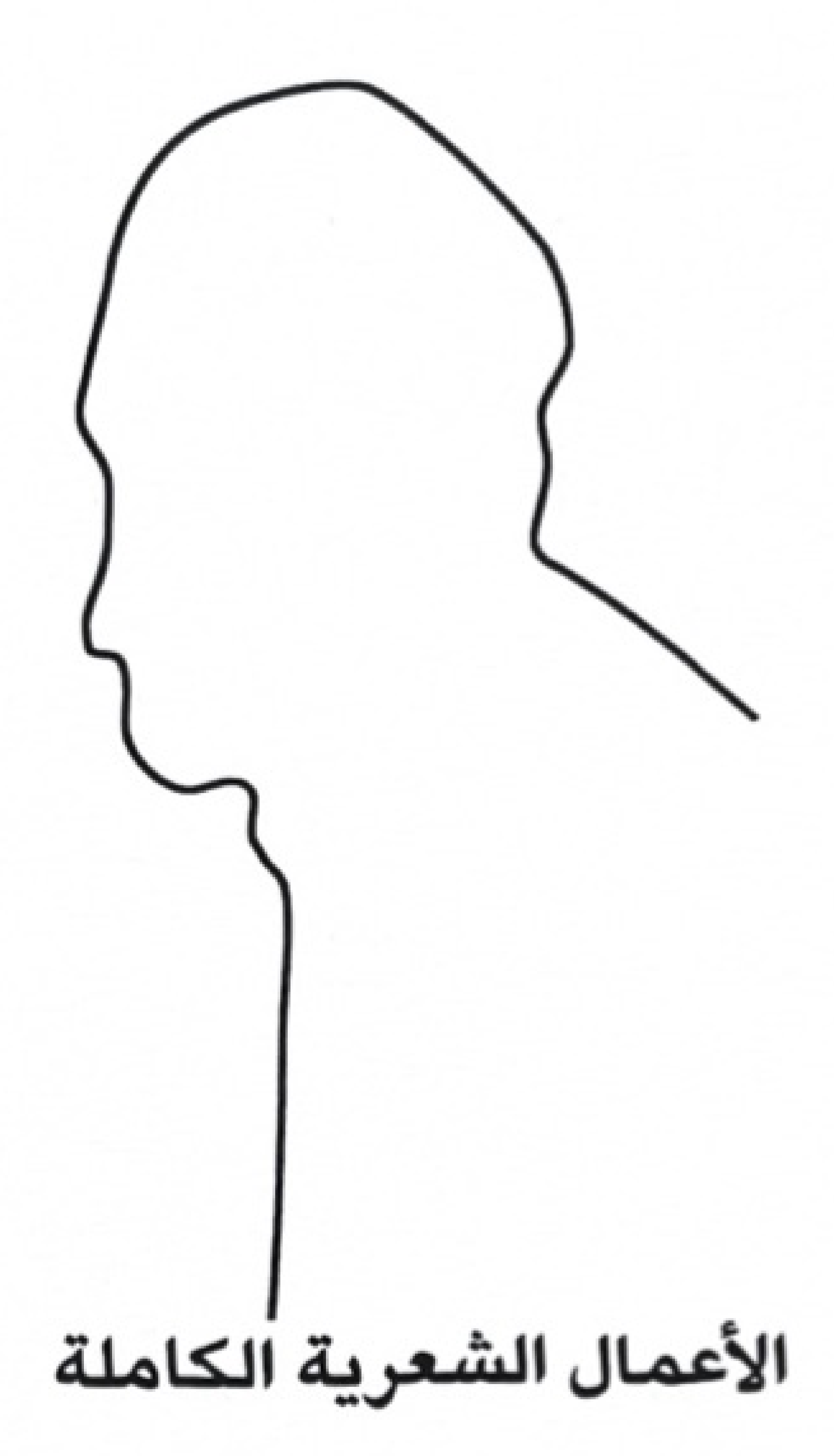
٤. أرشيف هادي الحسين

٥. مجلة الاقلام عدد شباط ١٩٨٤

٦. مجلة الأديب المعاصر البغدادية العدد ٩٢ سنة ١٩٨٥

٧. مجلة أسفار عام ١٩٨٥

٨. قصائد غير منشورة من أرشيف هشام القيسي



الأعمال الشعرية الكاملة

أسمال



(......)

النهار وأعاجيبه ينزلق في
الجيب.. _ أوقد شموع الحب، بينما الغيابات
تغلفني وتحيل صبواتي
إلى رماد أية حكاية
لا تصدأ فيها انهيارات الزمن؟
خلو البال حالة عظمية،
والهناءة سيدة أقواس قزح
المشاعر.

(....)

الجهات كلها تلتهب. وتبقى الثمرة
في الوسط. طيور كاسرة ترف
فوق الأسلاك. أين نحن من تكنولوجيا الرعب؟
أنظل أسرى الماضي؟
أدغال، أحراش بريئة تصد البصر
والمسامير صدئة، صدئة
بفعل الأيون
تصدي السدم. وأفريقيا قلوبنا
تتخضب بلون السواد، بتان، بترو
يعم البياض. إنه منغز القلب ومناوه
إيه الحياة! إيه الحياة! أية لعبة!
ونحو الأسفل، حيث تضطرم قواقع
الحقيقة، لون واحد لا وجود له..
الدم.

الغابات - الموصل ٤/ حزيران/١٩٨٢

(.......)

نهر اللحظات يتقرفص في حديقة الزهور.
الأفواه مجمدة. الأفواه خط طويل من العذاب،
اليائس. ما يشدنا إلى البعض، إلى الهواء
إلى الأصفار، هو جسامة الماضي
أن نضحك ثانية وثانية
أن نستفز الحاكمين
أن نرفض
أن نخجل، أن نندم على أخطائنا
أن نفرح أو نزهو بمآثرنا
أن نموت
أن نثور
أن نقول لا للنظام
أن نقول نعم للثورة
أمواج طويلة. حية وباردة. لا موت هنا، لا صدى
الكل صانع الحرية
وتحت، يتأكسد المستقبل.
إنه روحنا وفلذاتها.

الغابات - الموصل/١٩٨٢

(...)

وقتهم
تحت الدراهم.
الوحول خارج نفسها
كخريطة منسية رثة.
لم يترك ياقوت في الرماد.
منافض السجائر متوحدة مع غبار الإشعاع الذري.

(....)

سنونوة وحيدة
كقرية مهجورة
كطريق لم يعد يسلكه أحد

كيف تركوا ظلهم
في فجوات الكلمات؟
كيف التصقوا بالنار
والهواء، لا يزال يحتويهم؟
قفازات أخرى.
لا أقلام.
لا أسئلة.

(....)

مع كل الغيوم التي تشكل زبداً
تحت فم الكركدن
يتعين وضع بعض الأسلاك
حول وقت الأطباء
والبغاة والسفاحين.
ولكن أينما أجلت النظر
ماذا يمكن أن تبصر
غير ميكانزمات الفراغ
تعمل لأجل أن تثبت
أن مفاتن البحر
ودخان المصانع
وطقطقة أحذية الغانيات
لا فرق بينهم.
وربما كان في هذا بعض الحكمة
أو قد يكون هو أصل العلة.

حانة دلير - بغداد ٧/ أيار/ ١٩٩٢

(....)

عظيمة كل الحقائق ما بعد الصفر.
دون لماذا.
حتى لو بقي العنقاء محبوساً
في خرافات اللا محدد
سنبقى بوصلاتنا دونما جدوى
الأحرى
أن يصار إلى مؤاخاة التنين
والإبقاء على الفراغات
على ما هي عليه. أو
تقريباً.

حانة روافد - دجلة ٥/ نيسان / ١٩٩٢

(......)

أيكون الموت غياب الذاكرة؟
أم صفاً من طيور البطريق
ينتظر مخلصا ما
تحت شمس بنفسجية؟
لن نغامر بالجواب
لأنه ما من جواب هناك

حانة خه - رمان ٣/نيسان/١٩٩٢

مياه...

مياه سعدي؟
أنها ليست للناس
و لا للزرع
ولا للارض
أنها مياه القصائد فقط.
أننتظر أكثر من ذلك؟
فليمعن جياكوميتي ودالي
في غرائبيتهما
ستبقى المياه، المياه.
فقط المياه

حانة روافد - دجلة ١٧/١٢/١٩٩٢

بغداد

الشيخ يشرح الفواكه.

وحدي، تحت، في المطر.

اليوم يموت بتؤدة

أأترك صيفي

ينبت على

شفاه

الماموث؟

جريدة كركوك – العدد ١٨٣٦

قصيدة في مطعم

القصيدة تشق طريقها عبر دروب
الصيف المجدبة
أخاف
أخاف أن أمشي عارياً
في متاهة الذكريات.
تفجر يا صيف.

١٩٦٤/٤/٥

إلى رشدي العامل

حتى في الأنهار التي لا قيلولة لها
ستبقى موسيقى صمتك أكثر صخباً وغرابة
من جدل الرعب الذي يلفنا
ما جدوى أن يعود المقامرون إلى رؤاهم القديمة
والمجنحون إلى طرافاتهم
و الشعراء إلى خرافاتهم الخفية؟
بين الخطوة والخطوة خطوتك بيننا.
أليس هذا شيئاً إلهياً؟

حانة خه - رمان ١١/أيار/١٩٩٢

(........)

أيكون القانون ضرورياً
بعد أن لم يعد في راحة المجرم
سوى وردة ذابلة
وبعد أن تقلص أفق الجرائم
إلى حد الصفر.
ما جدوى جمع الأصفار مع الأصفار
طالما الشمس هي هي
سيدة على قارات
الورق

حانة خه - رمان ٣/نيسان/١٩٩٢

(.......)

لا الجبل
ولا قمصان الموتى
تخيم على نهار الراحلين.
فلتأخذوا
أو تتركوا
هذه الديدان الرائعة في الشطرنج.

السكاكين ميداننا
لكن البيرة هي التي تطوح
الأحجار الكريمة في زبد الأسراب.

أهكذا تنام اللغة في اللغة؟
أو تركلها أو تفيضها؟
موت أو سراب
ستبقى هذه المدينة مقفلة.

لن نتخلى عن المريخ
طالما أن البطاطا هي
القوة الدافعة للوجود.

مسالك غير سالكة

يوماً
قبيل القيامة
سأتوحد مع الضباب
وأترك كافة أبواب اللا نهاية
مغلقة
في انتظار
إبليس.

أين انقرضت أرخبيلات
أحلامي؟
أوهامي مجرد لآلىء..
لا انتظار بعد.

حانة ماهر - بغداد ٤/نيسان/١٩٩٢

أسمال الملوك

سأنصت
سأنتظر
سأنصاع
لما يترشح من نحاس النسيان.
ولكن إنه ليس بنسيان؛
إنه البياض الذي
يحيط باستوائيات عقولنا الجافة.
أتوله جديد بأفلاطون؟
كلا اللوعة
لوعة اللا وصول
اللا وصول إلى اين؟
غريب أن توقظ الأحياء
بأسمال الرعب،
أسمال الجغرافيا.
فلتكن أسمال الملوك

حانة روافد - دجلة نيسان/١٩٩٢

(.......)

هكذا من وراء الآفاق

القلوب تعتقل نفسها

إقصاء للجنون.

القصائد تهجر نفسها.

وهكذا الحب،

والنسيان.

حرير النجوم، الحرير المجنون للنوم

وحده القادر على إعادة التوازن

لقلبي.

قامر مع الشمس

قامر مع الحقيقة

كما تقامر مع الزمن

مع الأزهار التي

بلا نهاية.

هكذا، بإمكانك العودة إلى النقطة الأصلية.

نقطة الخطر.

كنت أسئلة في الريح

فاستحالت

سراباً بلا

رنين.

كنت اللغات.

كنت الأمواج.

شوبرت الإغريقي

أمولد جديد
ما يرسبه الأرق
من ريش وذكريات
ورصاص؟
رحيل جديد. رحيل مضاد.
لا مساواة بعد بين
ظل الثلج ورماد الظل.
أيتعين اللجوء إلى نرسيس (أو باخوس)
من أجل فك طلسمية الورد
أو الفراشات التي تنوس
في الممرات التي يفتحها نومنا
وتحجرنا.
كم بعيدة طرق الطفولة المعبدة
كم قريبة طرق الموت.
المنحوتات الإغريقية كفيلة
بتصفية العقول التي ملأها بالتراب
صدى الاغتراب.
شوبرت ثانية. والدموع لاتكفي.
ويتعين رمي المفاتيح في يد الرئيس.

إلى روح فلاح عبود والآخرين

من تحت أية آبار جوفية
أنبثق
أورفيوس ذاك
بقيثارته، وانسلاباته المختلفة؟
ماذا؟ بحر إزاء بحر؟
أسهم لا مالك لها: أتلك حكمة الجلاد؟
حتى زمن العري هذا
ليس بكاف لتضميد الجراح.
البرية. البرية.
ونحن غائصون في المستنقع، وكأننا في
الأثير.
روبسبير ومارا في الظل القاتم المغلف
لبغداد، أيعنيان شيئاً، أيجديان شيئاً، حتى
كأمثولة؟
لكننا ندفع بالوحوش والرياح والأوراق النقدية
بل وحتى بالآلهة والثكالى، واليافعين إلى الهاوية
لا لشيء، إلا لنعرف حدودها
الموسيقى مستمرة.
لم يعد هناك ما يهم
بعد أن تخلى الربيع عن امبراطورياته
يبقى هناك شيء واحد:
ريش مخضب لا أحد يعرف
ماذا يفعل به.

(.........)

غيوم بدلاً من المكائن
هذا هو الضروري
للطفل الذي يتعقب خطانا
وأخطاءنا
ولكن الذي ليس ضروريا له
موتنا.
قيثاراتنا.
كؤوسنا.
واستحكاماتنا.
سمير الصقور،
والحكم عليها.
أوه، حتى ظلالنا
مثيرة لضيقه.

حانة روافد - دجلة ٥/نيسان/١٩٩٢

(......)

بينما صوت نجاة الصغيرة يملأ
الصالة بشجى صوفي
أفكر بعصا جارلي
ذي القدرة الخرافية
على ترويض الملوك والنمور.
والزنادقة.
هكذا فعل بعض الاصداء
فتح البياض على البياض
والظلام على الظلام.

حانة الأجراس ٢٢/١٠/١٩٩٢

ساحة النصر

أنه لقفر داخل القفر
ما تتعاكس به مرايا المتفرج
على (ساحة النصر) بعد الساعة
التاسعة ليلاً.
أيمكن انتظار معجزات أخرى
غير هذه الفراغات
التي يتشارك اللص والقس
والعاهرة في ملئها؟
البحار التي فقدناها
بم يمكن أن تعوض
تجيمات العجزة وحسب
بعاهاتهم الجميلة
مؤهلة لاستجلاء بواطن
(ساحة النصر)

حانة روافد - دجلة ١٢/١٢/١٩٩٢

السقوط

بالسر يتركز النوم
في أشد المناطق نأيا، إقذف بغنائك.
أنا أيضاً كنت يوماً فريسة حاجة غامضة.
ولكنني كنت على وفاق مع متطلبات الربيع.
تعلمت أن أكون أنا.
وأن أترك للواقع، أن يتكفل ما فسد.
المسافة تقصر، والحقيقة تتآكل.
الجمال غرفة يابسة،
مهجورة.
أتعجل مقدم الفجر. سقوطي يمتع
جوهر الروح.
لم أتعلم أن أتغيب طويلاً

الصوت يبحث عن الصوت

الريح أيضاً
مركز الصحراء
نحو الوراء، إلى الوراء
نحو الذكريات التي
لا أحجار فيها تخاطب الموجات
كن تحت الجليد
تحت الأضواء الساطعة
ريشاً..

دموعاً
وقبضة ملقاة في سبيل الأعوام
الصوت يبحث عن الصوت
ولكن ليس سوى الصمت يصدي داخل الجروح
هذه الجروح التي هي بصلابة الشمس
هذه الأقنعة! الأقنعة
التي تنبض كروح مهملة
الماضي مدارها
محورها
أبعد هذه الشموس عني
وهذه السماوات
فقلبي قد هشمته أسرار الأشعة
كسراب
بلا ظل
ولا رنين
ولا تلغي الموسيقى. ولا الحب..
اننا نحتاج إلى الصحراء.

الظل

أمعن في صدودك أيها الواقع.
فذاك قد يكون أولى بتمزيق النجوم،
النجوم! قدم تبحث عما يماثلها، قدم تورق مع الحلم،
قدم تقطع
الفأس التي صنعت لقطع الجذوع ستظل فأساً دوماً.
آخر وافد إلى مملكة ذراعي كان يوم الثلاثاء.
بين المطر والحقيقة يسقط ظل الله.
ها أنذا في سبيلي إلى ممارسة إنسانيتي.
الغرفة مربعة، وكذلك القلب.
مع آخر سجائري، يتخذ القلق مكانه الأشد توحشا.
أسقط.

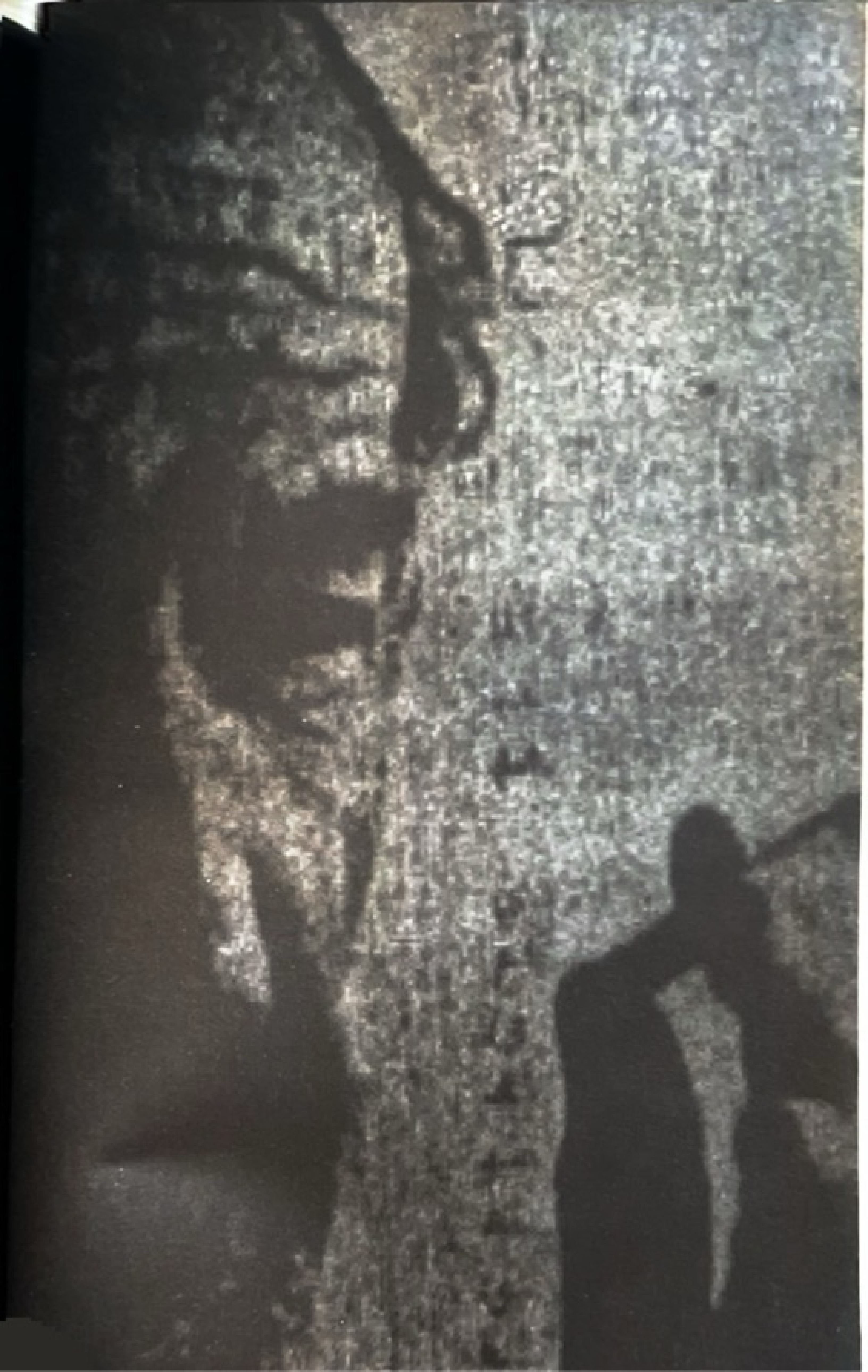
(.......)

مهما أمعنت في التامل
فلن يواجهك سوى فراغ:
لا هو بالمخيف ولا بالجميل
أنه العماء الذي نتج منه الكون.

ودونما أن تعلم
قد يقودك إلى جنات أو جحائم
لم تخطر ببالك يوماً.

الأحرى التسليم بالأمر
حتى لا نذهب ضحايا للديناصورات
المحيطة بنا ليل نهار
أو الذين يجعلونك تجفل صباحاً
وأنت أمام قهوة الصباح
طارحين أمامك مفاتيح العالم الصدئة كلها.
لا كبير فرق إن كان هذا هراء أم شعراً أم تفلسفاً
لأن للرجل هموما أكثر إلحاحا عليهم
من أن يقلقوا أنفسهم بمثل هذه الأمور.

دار الأمد ٢٣/شباط/١٩٩٣



ديوان

ساطع كصلاة صباحية



(....)

النافذة مفتوحة،

القلب مفتوح،

السماء، أيضاً، مفتوحة.

وهناك، في مكان ما بعيداً، تدور حرب.

حرب الكل ضد الكل.

حرب اللا أحد ضد لا أحد

حرب اللا حرب.

أنسحق تحت وطاة الألغاز.

وأمام هذا الغسق الذي لم يعد

فاتناً كما كان، تبحث ملائكة ذاكرتي عن الأرج

الذي كان

يلعنها مرة.

نافذة موصدة:

قلب موصد:

سماء موصدة

هذه هي مخلفات الصيف.

أين الأشباح... (كلمتين أو ثلاث غير واضحة)

١٩٧٤

من أنقاض الأمس

أنقاض.
زمن يتجمد.
دياجير.
حركة ارتدادية تخدم
البسيطة.
وتحت مغناطيس السفر
كل الأيدي
تتصافح: لجوء للفرار: خرائط
عريقة القدم

وحده اللا مسمى
قادر على أن يحدد
قياساً للزمن:
اللامحدد.

المرئيات

الشمس والقلب
ديمومتهما أبدية
كالحرية.

الماضي الفارغ
من الهوى
ساطع
كصلاة صباحية.

الروح والأساطير
غصنا شجرة واحدة
لكون
كلاهما
منتم للا منظور.

المنظور! المنظور!
أي بصر ينفذ إلى
قدس أقداسك
الحافل
بالطلاسم.

فلنفتح أكثر من سماء
في الاتصال
لنمس حواف التسامي.

أيا قلب، تخلى
عن اختراق اللامنظور،
لأنه يفضي إلى ما لا نهاية له من
اللامنظورات.

(....)

النافذة مفتوحة

القلب مفتوح

السماء أيضاً مفتوحة

وهناك في مكان ما بعيد تدور حرب

حرب الكل ضد الكل

حرب اللا أحد ضد اللا أحد

حرب اللا حرب

انسحق تحت وطاة الإلغاز:

وامام هذا الغسق الذي لم يعد

فاتنا كما كان، تبحث ملائكة ذاكرتي

عن الارج الذي كان يلفها مرة

نافذة موصدة

قلب موصد

سماء موصدة

هذه هي مخلفات الصيف

أما الأشباح فلها السديم

جان دمو

"أجراس المطر ترجع منذ ساعات فوق غابات الموصل موطن طفولتي

النهار وأعاجيبه ينزلق في

الجيب: أوقد شموع الحبّ، بينما الغيابات

تغلفني وتحيل صبواتي

إلي رماد: أية حكاية لا

تُصدي فيها أنهيارات الزمن...!؟

إيه الحياة! إيه الحياة! أية لعبة!!"

جان دمو ١٩٨٢

صدى الضفادع

الضفادع تشم رائحة القصيدة
مثلها مثل الغرف والورقة
ولكن حينما تثقل القصيدة بيأس فاتر، يشك بنتيجتها.
لقد تعلمت أن أكتب ببساطة جندي أو ربيع عقيم.
يا للهزل! أي فوضى!
أيتها الأشياء، أأنت مصممة
ألا تفصحي؟
أية مفارقة.
لو فقط أستطيع أن أكون ما أنا، أو أن أموت بموت الصدى.





ديوان

براري العواصم...

براري العواصم

نص للراحل في المنفى جان دمو

تقضم كمثرى النوم
وتستريحُ على ركام من الحيل والمخاطر والاندحارات
وتستريح فوق قطار الأمس
وتظلُّ أشباحُكَ نابضةً، قويةً، حيّةً:
إنهم رفاقك الخالدون.
فارغة الموائد
كقلب الليل
كمعادلات آينشتاين: وها أنت
تركض باتجاه سراب اللحظات
إنك ثمل. إنك ظمآن...
ثمل وظمآن أكثر مما ينبغي: وهذه الحياة
هذه هي اللانهاية!

تُقفل أسوارُ البيوت دونك
تترك الريح في الشوارع
تلتحم بمياه غزيرة
بمياه بحجم الفتوة والشباب
تركتَ أسراراً كثيرة في ظلال الرمل
صادقت فوهة القوة
فتحتَ أبوابَ الحظ
أرسيتَ النارَ
في قوافل الروح
انحنيت أمام الملوك

كثيراً.. طويلاً.
أسرفتَ في تحبير الأوراق
وجعلتَ من السماء موقعاً للانفجار
للاندثار
ولا شوك
أنت لم تكن مخلصاً لذاتك
كنت غريباً عنها
ضرباً من العبث
أية خسارة!
أنتَ في حاجة لمعرفة الأصول
لتحسس المنابع:
الضوء، النسائم، الحقيقة،
التناقض وبحيرات الدم، لِمَ لا؟
أنتَ تأرجحت طويلاً
ولكن كانت دوماً حواليك أعشاب وكؤوس
وأعراس
هذرٌ جميلٌ
هذرٌ تافه
ما من شيء يتداخل في اللامتناهي
في الهيولى
وهذه هي براري العواصم.

١

عاش بقلب مفعم بالألغام
طوال حياته
في صيف كلّه أسرار وطلاسم
أكتشفُ
أن تحت مياه الجرح
كناراً.
لا تخبروه بأن في الصحراء سحراً
فقد عرف ذلك
بعد طفولته.
قولوا له أن السراب والموت
واحدٌ وأن الحياة ليست ولن يكون لها
أكثر من وجهين: وجهين أصفرين بائسين
ولكن، قولوا له، أيضاً، أن المستقبل
لا أصداء فيه إلا في الغياب
كان يحب... كان يحبُّ أن يُحبَّ.

٢

أبحثُ عنكِ في رماد الذاكرة

في رماد الصواعق

في نيران الفراغ

في الحب

في العذاب

في الاستحالات

في أنين القلوب الممزقة

في القيثارات المعطلة

في عطلات نهاية الأسبوع الجميلة

في الخرافات

في الأمس ذي الصمامات المقفلة

في الأغوار، في كل مكان

إلا في هذا العالم

أبحثُ عنك

يا حبيبتي.

٣

لا وجودَ في الظل إلا
لعاصمة الأبدية
الغيوم حين تنعكس في بحيرة ما
تنزع قشورها وتبدأ في التكلم
هل بالرماد وحده يضاء القلب
هل الحقول أسر
ماذا يفصلني
ما الذي يمكن أن يفصلني عن المستقبل
سوى مقصلة النوم والارتخاء
في بحيرة أوسع وأكثف من الذاكرة
تبدو ظلال الفجر تتأرجح
بين الليل والليل يموت في حاضري
آه لِمِ القوارب هذه...

٤

السـاعات
تودع تنهداتها
السواحل الهادئة
العواصف تجهل هذا
الينابيع تجهل هذا
الفراشات تجهل هذا
الغابات تجهل هذا
والمطر؟ أنه تفاحة الخوف
أنه مزامير السهر
أنه الحلم
أنه ينابيع مستقبلنا
لذا، فهو يعرف، لأنه
الصدى الأبدي لسواحل الساعات.

٥

كنتِ دوماً جميلة في وضح النهار
ولكن لم تكوني قط جميلة مثلما
كنت حين أتسعَ قلبكِ للبحر
للنهار
للبراري
كنتِ دوماً فوق مستوى الصفر
وتحته
ولكن ليس أبداً في مستواه
ذلك أنك كنتِ انعكاس الشمس
كنت دوماً دوماً حاضرة
عندما كان قلبي يتحول إلى شظايا
وكنت، إذ تلمسين الشظايا هذه
تعطينني فرصة لأوازن
بين السقوط والحقيقة
كنت، كما لم تكوني، منظورةً وراء المرايا قاطبة
وبهذه كنت رائعة.
لم يكن بينك وبين الشمس
أي فرق.

٦

فضاءٌ بلا شمس
يوقد أحزاني
المزمنة.
قيثاراتٌ زرقاء
عالقة فوق القلب.
سأمرّ بكل بحر
بكل مساء
بكل سحاب
لا زفرات فيه.
إنحن للحنان
أنت
يا من كنت الأسباب
والنتائج
والأعشاب.

قيلولة تمساح

لو تمتعت، بقيلولة تمساح لما واجهت، الكوارث التي واجهتها.
أيكون المفتاح في الرحيل إلى الأمازون.
المسعورون أيضاً معنيون بهذا السؤال، لا؟

تخمير

أشياء كثيرة
تستدعي التخمير،
الحزن،
الزوال،
الهزيمة،
ولكن من المشكوك فيه نجاح العملية؟
أيكون التوجه إلى الفسق
هو الحل؟

راهي كريم

ستتحمل اللامكان
أما أنا فلا أتحمل شيئاً

....

....

من أمريكا اكتسبنا السلوموشن
ألا يكفي هذا؟

حبيبتي

فمك حمار كهربائي
حيث أسناني تسافر مع الريح.

أيا غياب

أيا غياب! أيا سماء!
أي لون ليس
منكما أو، فيكما.

وأي رمز
ليس في
اللامحدود.

ثروة القلب
في فراغه
أكثر من امتلائه.

ترجمات جان دمو إلى العربية

١- تيد هيوز ـ دراسة ومختارات

قوة العناصر في شعر تيد هيوز

منذ طبع كتابه الشعري الأول (الصقر في المطر ١٩٥٧)، حظي تيد هيوز بكثير من المعجبين. واليوم غالباً ما يجري الحديث عنه على أنه شاعرنا الأفضل، معتبراً مع فيلب لاركن كممثلين لذلك الشعر الذي كُتب في العقدين السابقين والذي يعتبر مرجحاً أكثر على البقاء.

أصبح فليب لاركن معروفا على نطاق واسع كشاعر عندما كان شعراء (الحركة) في ذروة شهرتهم، وعندما كان الذوق يميل إلى الشعر الشكلي شكلانية متطرفة، والمحايد والساخر بشكل هادئ. قاوم تيد هيوز هذا النوع من الشعر بقوة وتابع أسلوبه هو المستقل أشد الاستقلال. وطبيعة هذه الاستقلالية يمكن البدء بتثمينها على نحو موجز بمقابلة عمله بعمل فيلب لاركن. أنهما يختلفان أوضح ما يكون الاختلاف في اختيارهما لموضوع بحثهما أو كتابهما، في معالجتهما للأشكال والأساليب، في نبراتهما المميزة وفي موقفهما من دور الشاعر. إن مواضيع لاركن تتضمن حوادث، أمزجة ولحظات الحياة اليومية وبخاصة في الآمال والمخاوف والإحاطات التي يمر بها الإنسان المعاصر الساكن الضاحية (وثيماته) تركز على الزمن، الذاكرة ومشهد مستقبل لا يؤدي إلا إلى الشيخوخة والموت، إنه مهتم بالطرق المختلفة التي يلتقط بها إنسان ما (عادات سيئة من الترقب)، وبالظل الذي يسقط بين الرغبة والحقيقة، وغالباً ما يعبر عن صور القوة المحيية لطقوس اجتماعية تقليدية معينة. أما هيوز، من جهة أخرى، فيكتب تكراراً عن حياة الحيوان، الطبيعية والقوى

العناصرية للحياة اللابشرية والاضطراب الباطني للإنسان المعاصر المنظور إليه مقطوعا عن المصادر الغريزية لقوته. (وثيماته) تعبرعن الطاقات الجبارة والعنيفة في الأغلب للمادة وكذلك العلاقة ما بين هذه الطاقات والطبيعة المنقسمة على ذاتها للإنسان المعاصر. ولاركن يكتب عادة بأشكال تقليدية، ويؤثر نسبياً اللهجة العامية ويعمل كثيراً بنماذج إيقاعية ووزنية اصطلاحية. أما هيوز فقد كتب قصائد تقاسم هذه الصفات المميزة لكنه بصفة عامة أفاد من أشكال أكثر تحرراً، معتمداً بصورة أقل على النظم الصارمة للإيقاعات الشعرية والتقنية وهو يميل أكثر نحو الغلو في البيان والصورة. والشاعران يختلفان أشد ما يكون الاختلاف في النبرة المميزة لصوت كل منهما. فلاركن عنده الشكية والسخرية المفرغة لمراقب إنساني، عقلاني وبالأحرى محافظ للشؤون البشرية، الذي يرفض الوقوع تحت أية أوهام فيما يخص حياة المجتمع حوله وعلاقته مع ذلك المجتمع. أما هيوز فعلى العكس، إنه يجازف بأن يظهر وهو يتحدث بنبرة متغطرسة تقريباً في الأوقات التي يكون فيها يكافح للتعبير عن الطاقة الانفعالية والحضور المادي اللذين تخلقهما موضوعاته، ويرفض نبرة المراقب المحايد حياداً بارداً، مؤثراً بدلاً من ذلك التعبير عن حياة هذه المواضيع (أكانت بشرية أم لا بشرية). وهو يفيد دائماً من المجاز والرموز ليخلق حساً بالطاقة الحية التي، حتى في أكثر حالاته عدمية، تنتج نبرة من الإلحاحية والأمر ستكون غريبة عن صوت لاركن الأكثر حذراً، والأقل إثارة. ويعكس هذا فارقاً أبعد بين هذين الاثنين في الطريقة التي ينظران بها إلى دور الشاعر.

ينظر لاركن إلى الشعر على أنه محاولة للإبقاء على ما رآه، فكر به وشعر. إن ربة شعره هي الذاكرة، وخياله باق بصرامة تحت السيطرة بواسطة عقلانيته وسخريته المفرغة.

أما هيوز فيعمل ضمن تراث الشاعر كرؤيوي ملهم أو شامان (شاعر وظيفته استخدام اللغة لاستحضار أرواح الآلهة التي تتحكم بوجودنا)

وخياله يمتد ويتخلل موضوعاته ليعيد خلق حضورها من الداخل وحاسته العقلانية مبقياً عليها تابعة للقوى العقلانية العليا للصورة، الرمز والأسطورة.

تؤكد هذه الفروقات المنظورين المتضادين لعمل الشاعرين، وتفسر أيضاً تلك الخلافات الكثيرة حول قيمة إنجازات كل منهما. في هذا الفصل ستبذل محاولة لشرح تطور أفكار هيوز قياساً إلى مجاميعه الشعرية الرئيسة.

إلى الآن نشر هيوز ثمانية مجاميع رئيسة خلال العقدين الماضيين. وكتب كذلك شعراً ونثراً للأطفال، مسرحيات للإذاعة والمسرح، أقاصيص قصيرة، وبعض المقالات النقدية الرائعة جداً. ونشر في الشعر (قيد الصنع ١٩٦٧) كذلك واحداً من أكثر البيانات إثارة ونفعاً عن الشعر للقراء الشباب. وهذا مجال خصب من العمل ويمثل تنوعاً كبيراً في الأشكال والمقاصد. وهناك ضمن المجاميع الشعرية الرئيسة الثمانية تنوع كبير في المواضيع والمعالجات. وهذه حقيقة يغفل عنها أحيانا القراء المتأثرون بإفراط بنعت (شاعر الحيوان) أو (شاعر الطبيعة) الذي كان ملصقا بهيوز في مطلع الستينيات. أن اهتماما مفرطاً جداً بهذا الجانب المبكر من شعره قد قاد إلى سوء فهم أو حتى كره لعمله المتأخر.

(الصقر في المطر) و(مهرجان الخصب)، إنهما بلاريب القصائد عن الحيوانات والطبيعة التي تترك أعظم الأثر، فخلقه للصقور، اليغاور، الخنازير وطيور السمان إنما هو تمارين حية ونشيطة في أخذ القارئ إلى جوهر مشاعر وأفعال الحيوانات، ولابد أن تصنيف هذه القصائد كأروع القصائد التي من جنسها من (طيور، وحوش وأزهار) لـ د. ه. لورنس (الذي يشاطره هيوز بعض الانشغالات). لكن النتاج الإجمالي لهيوز يشمل مواضيع أبعد بكثير من الحيوانات، وأمزجة وأفكار أبعد بكثير مما هو متضمن في هذه الأوصاف الحادة والفاعلة على نحو نشيط. وهو

قادر كذلك على الكتابة برقة، أو بتناسق هادئ، وغنائي، أو بحس من العبث والفكاهة على آية حال فإن الانطباع الغالب الذي تتركه قصائده على القارئ هو حس بالطاقات القوية العفيفة للعالم اللابشري والعالم الباطني لمشاعر الإنسان ذاته.

في الواقع ليس اهتمامه الخاص بالحيوانات ما يبدو أنه جر هيوز للكتابة عنها بهذا التكرار في شعره. بل لكونه يجد فيها البيان الأكثر صفاء عن قوة حياة هي لا بشرية. إلى أبعد حد أو بالأحرى، لا عقلانية في مصدر قوتها. يلاحظ هيوز في الإنسان المعاصر نفوراً من الاعتراف بأصول طاقته العميقة، الغريزية في وجوده ذاته، طاقة منسوبة لـ (دورة القوة العناصرية) للكون والتي تكون الحيوانات أقرب إليها من الإنسان. فاهتمام هيوز، لذلك، كان دائماً أوسع من نعته التبسيطي بـ (شاعر الحيوان)، صحيح أنه بدأ في كتابيه الأولين باستكشاف الطاقات البدائية للعالم ومنذ ذلك فقد تقدم ليعبرعن حس بالعقم والعدمية في استجابة الإنسان المعاصر للحياة، استجابة يربط بينها وبين هيمنة تفكير الإنسان العقلاني، الموضوعي على حساب حياة المشاعر والخيال. في الغراب قام بخلق قصة أسطورية ليعبر عن هذا العالم العدمي وليظهر أنه تحت مشاعر اليأس الشامل كان ومازال ثمة صوت فاعل من الطاقة العنيدة والبقاء صوت الغراب. في كوديت مضى قدما ليستكشف في صيغ رمزية الطبيعة المنقسمة على ذاتها لروح الإنسان المعاصر وبحاجة للتوفيق بين الحياة الداخلية والخارجية إذ كان يعتمد ألا يصبح حسه بالألم والشر مدمرا للذات.

أن مناقشة الاستكشاف التالي لشعر هيوز هي أنه من الممكن تصور رسالة متنامية في عمله. باختصار، تلك الرسالة هي الاستكشاف والتعبير عما سماه (الحرب بين الحيوية والموت)، إنها حرب يراها دائرة بأوضح صورة في العالم الطبيعي حيث لا وعي بالذات يتدخل للتأثير في استجابة الحيوان لشروطه. أما الإنسان كنتيجة لقوة وعيه (تفكيره

وخياله)، فقادر على الارتداد عن الحالة التي تجابهه وليس الاستجابة غريزياً وحسب مقدرته على فعل هذا هي قوة وضعف معاً. فكأني بهيوز يوحي بأنها قد أصبحت في الإنسان المعاصر ضعفاً خطيراً لأنه قد سمح بنمو فجوة ضخمة بين وعيه واستجابته الغريزية لشرطه. إنه قد تعهد برعاية قواه العقلانية، الإدراكية بصورة حصرية جداً مهملاً عالمه الباطني من المشاعر، الخيال والغريزة، وعليه فقد شطر طبيعته ذاته، قاطعاً نفسه عن القوى الطبيعية للكون في (الأسطورة والتربية)، وهي مقالة أساسية لفهم مواقفه، أنه يكتب عن الطريقة التي ضيق بها الإنسان المعاصر رؤيته حتى غدا لا ينظر إلا إلى العالم الخارجي. إنه ينظر إلى هذا كنتيجة لصعود المثال العلمي للتفكير الموضوعي ولكنه يرى أن اهتمامنا إلى أبعد حد بمثل هذا التفكير منتج لحماقة صارمة وانتحارية. إنه مثال علمي، وإنه لمثال قوي، ولقد خلق العالم المعاصر. وبدونه، سيتداعى العالم: إن تعاسة لا نهائية ستتولد. إن الكارثة هي أنه يتجه باستقامة نحو تعاسة لا نهائية لأنه قد اقنع الكائنات البشرية بمطابقة أنفسهم مع ما هو ليس أكثر من صيغة ضيقة من الإدراك الحسي...

إن الموضوعية العلمية... لها أخلاقياتها، التي لا علاقة لها بالأخلاقية الإنسانية.. وهذه هي الأخلاقية السائدة في عصرنا. إنها أخلاقية مجردة كل التجرد من أي وعي بمتطلبات العلم الباطني. إنها تحتقر العنصر البشري. إن هذا العالم الباطني لأجسامنا، لطاقتنا المماتة من الغريزة والشعور، تم أضاعته سريعاً بالنسبة لنا. إن الوسيلة التقليدية لاحتضان وأنسنة هذه الطاقات كانت الدين. بدون الدين أصبحت هذه الطاقات لا أنسانية وعالمنا الباطني "مكانا للشياطين" مقطوعون عن تلك القوى "كل ما نسجله هو الغياب الشاسع، الفراغ، العقم، الخلو من المعنى، الوحدة." وإذ رسم هذا الوضع، مضى هيوز بحثاً عن وسيلة للتسوية مع تلك القوى الباطنية. الوسيلة التقليدية لمثل هذه التسوية كانت الخيال، الذي كان يسمى "خلاقاً" و"إلهياً" لأنه كان يملك القوى

لمساعدتنا على التفاوض بين العالمين الباطني والخارجي كانت اللغة التقليدية لهذا التفاوض الدين، الأسطورة والرمز. في شعره المتأخر، يبدو هيوز مستغلاً على نحو متزايد للأسطورة والرمز لاستكشاف الطبيعة المنقسمة على ذاتها للإنسان وللتعبير عن نوع ما، نوع من الحل. وليس هذا لأجل الإيحاء بأنه يتحرك باتجاه نوع معين من الموقف الديني (بالمعنى المسيحي). يظهر أنه يرتد بنظره إلى ما بعد الأصول المسيحية نحو الأساطير التي كانت لها بدايات في الدورات الفصلية والطبيعية والمعبرة عن قبول جبري بالمعاناة بينما تحتفل بالقوى والطاقة الخالصتين لصيرورة الحياة ذاتها. إن الأداة لإعادة خلق فهم لهذه الأصول هي الخيال والفنان هو حارسها. إن الفنان وعمله هما المفتاح لحل هذه الصراعات:

(إن شخصية الأعمال العظيمة هي بالضبط هذا: إنه فيها يتحد الحضور الكلي للعالم الباطني مع الحضور الكلي للعالم الخارجي ويذعن ويقبل به. وفيها نرى أن قوانين هذين العالمين ليست متعارضة مطلقاً. إنها نظام واحد شامل شمولاً... إنها، ببساطة، قوانين الطبيعة البشرية.)

السؤال هو ليس إلى أي مدى يمكن أن تكون أفكار هيوز هذه نصيحة . في الأقل ليس في هذه المرحلة . بل، بالأحرى كيف يعكسها شعره وأية أنواع من النجاح الفني يحققها الشاعر في متابعته لرسالته. لئن كانت هذه هي الرسالة التي أناط هيوز بها نفسه، فهي رسالة صعبة بالنسبة لفنان يعيش في حضارة تؤثر عدم التفكير بلغة الأسطورة. والتي تظهر، حقاً، حتى متفاخرة بحمى نقضها للأسطورية. إن جسامة الرسالة والإيمان بالفنان كحارس أخير للحقائق الأساسية يمكن أن يفضيا إلى شعر ذي هدف، ويمكن في الواقع، أن يفضي إلى تنافر الصوت والنبرة الذي يشير إليه بعض النقاد في الشعر. لقد تحدث هيوز نفسه عن الكتابة من "ثلاث حالات للعقل مستقلة ومميزة، والتي هي مختلفة

تماما" وحالات العقل هذه قد تعكس إمكانات تعبير مختلفة وكذلك تجارب مختلفة. إن صوت العدمية في العديد من قصائد الغراب، صوت البحث المرتبك في ودوو wodwo وصوت الإنسان المنقسم على ذاته في كوديت، هي فقط بعض من أصوات شاعر يسعى للتعبير عن حسّنا المعاصر بذواتنا بوصفها متنوعة ومتناقضة.

حيوان الحب المدلل

ترى أحيواناً كان، أطيراً كان؟
كانت تضربه، كان يكلمه بلطف.
كانت تجعل من صوتها غابته السعيدة.
كان يقدِّمه ببسمات ممزوجة بقطع السكر.
ما لبث أن صار يلحس قبلاتهما.
كانت تمنحه أوتار صوتها فيزدردها
كان يمنحه دم وجهه فغدا متلهفاً
كانت تمنحه عرق سوس فمها فبدأ ينمو بقوة
كان يفتح يانسون مستقبله
فعضّ وتجرّع، أصبح وحشياً، خطف
بؤرة عينيه
كانت تمنحه ثبات يدها
كان يمنحه قوة عموده الفقري، كان يلتهم كل شيء
بدأ يلتمس أي شيء ممكن أن يهباه له
وهباه تقاويمهما، كان يحكم إغلاق دفتر يومياتهما بالرتاج
وهباه نومهما فازدرد أحلامهما
حتى ساعة ينامان
كان يأكل جلدهما والعضل الذي تحته
قدما له نذوراً
من خلال كل كلمة كانا يتلفظان بها
كان يعثر على أفاعٍ تحت الأرضية فيلتهمها
كان يعثر على عنكبوت مرعب
في راحات أيديهما فيأكله
كانا يعطيانه بسمات مزدوجة وصمتاً فارغاً

كان يمضغ ثقوباً في سجاجيدهما
كانا يعطيانه منطقاً
كان يأكل لون شعرهما
كانا يعطيانه حجة تخطر ببالهما
كانا يعطيانه صيحات وصرخات يقصدانها
كان يأكل وجوه أطفالهما
كانا يمنحانه البومات صورهما، كانا يمنحانه اسطواناتهما الفونغرافية
كان يأكل لون الشمس
كانا يمنحانه ألف رسالة، كانا يمنحانه نقوداً
كان يأكل مستقبلهما بكامله، كان ينتظرهما
محدقاً وجائعاً
كانا يمنحانه صرخات، كان قد تطرف
كان ينهش مخيهما
كان يأكل السقف
كان يأكل حجراً منعزلاً، كان يأكل الريح صارخاً المجاعة
رحل مهتاجاً
بكيا، صاحا به أن يعود أدراجه فبإمكانه أن يحصل على كل شيء
عرّى أعصابهما، مضغ بدون نكهة
عضّ على جسديهما الخدرين فلم يقاوما
عضّ في مخيهما الأجوفين، كادا ألاّ يعرفا
رحل وهو يجأر
عبْر خرائب من ضوءِ قمرٍ وآنية فخاريةٍ
انسحب في تمهل، لم يقويا على التحرك
رحل بعيداً جداً، لم يقويا على التكلم.

ملاحظات لمسرحية قصيرة

أولاً. تدنو الشمس، نامية كل دقيقة.
بعد ذلك. تتمزق الثياب.
بلا وداع
تتبخر الوجوه والعيون.
تتبخر الأمخاخ.
الأيدي الأذرع السيقان الأقدام الرأس والعنق
الصدر والبطن تتلاشى
مع نفاية الكرة الأرضية كلها.
ويملأ اللهب الفضاء بأكمله.
التدمير شامل
باستثناء مادتين غريبتين باقيتين في اللهب
باقيتين على قيد الحياة، تتحركان
في اللهيب بصورة عمياء.
التحولات. في الداخل، في الوهج النووي.
الأهوال. مُشعرة ورابلة، لامعة وفجة
غنهما يستشمان باتجاه أحدهما الآخر في الفراغ
إنهما ممسكان بيعضهما البعض بأحكام.
يبدو كأنهما يأكلان بعضهما.
لكنهما لا يأكلان بعضهما بعضاً.
إنهما لا يعرفان ماذا يفعلان خلاف ذلك.
لقد أخذا يرقصان رقصة غريبة.
وهذا هو زواج هذين الكائنين البسيطين. يحتفلان هنا، في ظلمة
الشمس، بلا
ضيف أو إله.

تلفزيون مطفأ

إنه يسمع أشجاراً لدنة وأوراقاً أخيرة تضرب الزجاج بعنف. محدقاً
في اللهيب،
عبر مدراة العمر
كسمكة متأخرة، يكسو وجهها الفطر،
مبقية فمها ضد التيار.
نادم على ما لا يعاني منه أحد بعد
تائق إلى ما لن يدفع بنسين كي يعاود رؤيته
مفعم بالأمل لما لن يفتقده عندما يخذل
الذي يضطجع ليلة ونهارا وليلة ونهارا
ذهبي الشعر، بينما صديقه إلى جانبه
يعنى بثقب صغير في جبينه
ناضج حد السواد.

تــذكــار

عثرت على عظم الفك هذا عند حافة البحر:

هناك، السراطين، وكلاب البحر، المسحوقة بفعل الأمواج المتكسرة على

الصخور أو المدفوعة لترفرف لنصف ساعة وتستحيل إلى قشرة خارجية تواصل البداية. الأعماق باردة:

ففي تلك الظلمة لا تدوم الصداقات الحميمة:

لاشيء يلامس بل، متشبث بالآخر، يلتهم والفكوك، قبل أن تشبع حاجتها أو يضعف عزمها الممطوط، تغرق في فكوك؛ تنتهي مقضومة ظاهرة للعيان. تأكل الفكوك وتنتهي فيأتي عظم الفك إلى المنطقة الساحلية:

وهذه هي مأثرة البحر؛ مع الأصداف، الفقرات، المخالب، الدروع القرنية، الجماجم.

الزمن في البحر يأكل ذيله، يزدهر، ويطرح هذه الأشياء العسرة الهضم، نزاعات العزائم التي سقطت بعيدا عن السطح. لا أحد يثرى في البحر. أن عظم الفك المتقوس هذا لم يضحك بل امسك بتشبث وإحكام، امسك بتشبث وإحكام وهو الآن قبر أجوف.

مزمــور النمــر

النمر يقتل الجائع. الرشاشات
تتكلم، تتكلم، تتكلم عبر اكروبوليساتها
النمر يقتل بخبرة، بيد مخدرة.
الرشاشات
تواصل الجدال في سماء
حيث لا آذان للأرقام، حيث لا دم هناك
النمر
يقتل باقتصاد، بعد فحص دقيق للخارطة.
الرشاشات تهز رؤوسها،
أنها تواصل الثرثرة حول الإحصائيات
النمر يقل بالصاعقة:
إله خلاصه الشخصي.
الرشاشات تعلق المطلق، وفقاً لمورس،
في شفيرة من الضجات الداوية والثقوب التي تجعل الرجال يقطبون.
النمر يقتل بالألوان الجميلة في وجهه،
كزهرة مرسومة على راية
الرشاشات لا تعبأ.
إنها تضحك. إنها غير عابئة. إنها تتكلم وألسنتها تتقد زرقاء كالروح،
محاطة بهالات من الرماد، خارقة الوهم.
النمر يقتل ويلحس ضحيته في كل الأجزاء بعناية.
الرشاشات
تخلف قشرة من الدم متدلية فوق الأظافر
في بستان من الحديد الخردة.
النمر

يقتل

بقوة خمسة نمور، يقتل مبتهجاً

الرشاشات

تسمح لنفسها بصهيل. أنها تزيل الغلطة

بجدل وراح. مجي

وأثبتت النتيجة الكف عن التكلم.

النمر

يقتل كما أنهيار جرف، متحد العصب مع الأرض، الهمالايا تحت

الجفن، الغانج

تحت الفرو.

لا يقتل.

لا يقتل. النمر يبارك بناب.

النمر لا يقتل بل يفتح طريقاً

ليس بطريق الحياة ولا طريق الموت:

النمر داخل النمر:

نمر الأرض

أيها النمر!

يا أخ مصّاص الدماء!

أيها الوحش قيد التطور!

تلك اللحظة

عندما رُفع خطم المسدس الذي كان
ينز بخاراً أزرق
كسيجارة ترفع من المرمدة
وهجع مهشماً الوجه الوحيد المتبقي في العالم
بين أيد كانت تسترخي، بسبب فوات الأوان
وانغلقت الأشجار إلى الأبد
وانغلقت الشوارع إلى الأبد
وهجعت الجثة فوق حصباء
العالم المهجور
بين أشياء مهجورة
معروضة للانهاية، إلى الأبد
كان على الغراب أن يبدأ بالبحث عن شيء ما يأكله.

الحيـاة تحاول أن تكون حـياة

الموت أيضاً يحاول أن يكون حياة.

الموت في البذرة كالبحار القديم

بحكايته الرهيبة.

الموت يموء في البطانيات. أهو هرة؟

إنه يلعب بالدمى لكن دون أن تستثير انتباهه.

إنه يفترس في ضوء النافذة ويعجز عن التميز. إنه يرتدي ثياب الأطفال وهو صبور.

إنه يتعلم التكلم، مراقباً أفواه الآخرين.

إنه يضحك ويصرخ ويصرخ إلى نفسه بخدر.

إنه يحدق في وجوه الناس

ويرى جلدهم كما قمر غريب، ويحدق في العشب

في وضعه كالأمس تماماً

ويحدق في أصابعه ويسمع: أنظروا إلى ذلك الولد!،

الموت خائن

تعذبه سلاسل أزهار الربيع وأجراس يوم الأحد

أنه يجر هنا وهناك مثل دمية مهشمة

من قبل فتيات منهمكات في لعبة الأمهات والجنازات.

الموت لا يريد سوى أن يكون حياة. إنه لا يستطيع أن يفلح

يبكي، إنه يبكي ليكون حياة

كما لأجل، أم لا يستطيع تذكرها

موت وموت وموت، إنه يهمس

بأعين مقفلة، محاولاً أن يشعر بالحياة

كالصرخة في البهجة

كالوهج في البرق

الذي يفرغ شجرة البلوط المنعزلة.
وذلك هو الموت
في قرون الأيل الأيرلندي. إنه الموت
في الإبرة العظيمة للزوجة. الكهف. ومع هذا فهو رغم ذلك بموت -
أو في ناب القرش الذي هو أثر باق
من عويله
على الأرض الرأسية للحياة.

الجـــلاد

يملأ
الشمس، القمر، النجوم، أنه يملأها
"بشوكرانه" .
فتظلم
إنه يملأ المساء، والصباح. فيظلمان
إنه يملأ البحر
إنه يدخل تحت السماء العمياء المليئة
عبر وجه الماء المعتم المليء
إنه يملأ الأنهار، إنه يملأ الطرق، كالمجسات
إنه يملأ الجداول والممرات، كالأوردة
الحنفية تقطر ظلاماً ظلاماً
يلتصق برؤوس أصابع قدميك
إنه يملأ المرآة، إنه يملأ الكوب
إنه يملأ أفكار حتى حافات عينيك
إنك تكاد لا ترى، إنه يملأ عيون أصدقائك
والآن وأنت ترفع يدك لامساً عينيك
اللتين ملأهما تماماً
تلمسه
أنت لا تملك فكرة عما حدث
لما يعدْ بعد. لك
وكأنما العالم
أمام عينيك قد انفتح أبداً

المشعوذ

تلك النجوم هي الأسلاف المكسوة باللحم
لهذه التلال الداكنة، المنحنية كالعمال المنهكين،
ويدمي.
إن موت بعوضة لهو فم نجمة: فجلدها،
كجلد ماري أو سيميل، رقيق
كما جلد النار:
وقعت فوقها نجمة، التهمتها شمس.
شهيتي جيدة
الآن لأكل الجوزاء والكلب الكبير معاً
مع ملء فم من الثرى، مادتي الخام.
من نوع الديدان، نوع الجذور، راحل إلى حيثما هو مربح.
نجمة تخز اليرقانة،
الشجرة عالقة في الكواكب.
وجمجمتي تختبيء وسط الهوائيات وسعف النخيل.

أغنـــية الـبوم

غني
كيف كان البجع يبيض إلى الأبد
كيف تخلص الذئب من قلبه الواشي
وأسقطت النجوم ادعاءاتها
وتخلى الهواء عن مظاهره الخارجية
خدر الماء بتعمد
تنازل الصخر عن أمله الأخير
والبرد خمد في ما وراء المعرفة
غنى
كيف أن يكون كل شيء ليس لديه المزيد ليخسره
ثم جلس بلا حراك خائفاً
باصراً أثراً لمخلب نجمة
سامعاً خفقة جناح صخرة
وغناءه الشخصي

مستنقع ودزوورث

حيث تعدو الأمهات
مسرعات بأرواحهن
حيث تنهمر عواءات السماء
فوق الثرى
باحثة عن أجساد
العصافير، الحيوانات، الناس
تنبثق سعادة سرية ووحشية
كأغنية قبَّرة خارج السمع تماماً
متوارية في الريح
بهجة صامتة شريرة
مثل حجر هشمته نجمة
يعرف أن لا شيء يمكن أن يحدث له
في قبره. المهد.

امتحان عند باب الرحم

مَنْ يملك هذه الأرجل العجفاء
الصغيرة؟ الموت.
من يملك هذا الوجه الكث الذي يبدو
مسفوعاً؟ الموت.
من يملك هاتين الرئتين اللتين لما تزالان تعملان؟ الموت.
من يملك هذا المعطف العملي من العضلات؟ الموت.
من يملك هذه الشجاعة التي لا
توصف؟ الموت.
من يملك هذا الذكاء المشكوك فيه؟ الموت.
هذا اللسان الذي لا يجارى؟ الموت.
هذا الأرق العرضي؟ الموت.
معطى مسروق، أو محتجز في انتظار المحاكمة؟
محتجز
من يملك الأرض الممطرة، الصخرية بأسرها؟ الموت.
من يملك الفضاء برمته؟ الموت.
من الأقوى من الأمل؟ الموت.
من الأقوى من الإرادة؟ الموت.
أقوى من الحب؟ الموت.
أقوى من الحياة؟ الموت.
لكن من الأقوى من الموت؟
أنا بكل تأكيد
مرّ، أيها الغراب.

ببلوغرافيا تيد هيوز:

ولد تيد هيوز في ١٩٣٠ في بريطانيا

الصقر في المطر ١٩٥٧

مهرجان الخصب ١٩٦٠

ودوو ١٩٦٧

قصائد مختارة ١٩٧٢

غراب ١٩٧٢

أغاني الموسم ١٩٧٢

كوديت ١٩٧٧

طيور الكهف ١٩٧٨

بقايا ايلمت ١٩٧٩

ام. أل. روزنتال، الشعراء المتحدثون ١٩٦٧

ام. دودزورث (تحرير) بقاء الشعر ١٩٧٠

سي. بدمنت، ثمانية شعراء معاصرين ١٩٧٤

جي. ثيرلي، الحصاد الساخر ١٩٧٤

أي. بولد، طوم كن وتيد هيوز ١٩٧٨

دي. وولدر، تيد هيوز؛ سيلفيا بلات. ١٩٧٦

٢- مكانس لـ جارلز سيميك

(جارلز سيميك (١٩٣٨): شاعر امريكي يعتبر إحدى الفعاليات الشعرية المهمة بعد جيل آلن غنسبرغ الذي أحدث انعطافة كبيرة في الشعر الامريكي منذ اواسط الخمسينيات. صدرت أولى مجاميعه الشعرية في ١٩٦٧ بعنوان (ما قاله العشب). ثم تتالت المجاميع حتى بلغت أكثر من سبعة. أهمها (تفكيك الصمت) ١٩٧١، (بياض) ١٩٧٢، (العودة إلى مكان مضاء بزجاجة حليب) ١٩٧٤ و(مدرسة للأفكار السوداء) ١٩٧٨.

١

وحدها المكانس
تعرف أن الشيطان
مازال موجوداً
أن الثلج يصبح أشد بياضاً
بعد أن يكون غراب قد حلق فوقه
أن ركنا مظلماً مغبراً
هو مكان الحالمين والأطفال

٢

المكانس تظهر في كتب الأحلام
كنذر بموت مقترب
هذه هي حياتها السرية.
علانية هي كالخادمات العجائز ذوات
الصدور المسطحة اللائي يعظن
بالاعتدال.
إنها عدوة للشعر الغنائي
في السجن ترافق السجان
تدخل الزنزانات لتسمع الاعترافات
أطرافها القصيرة تهبط
عندما لا تتوقعها البتة.
متروكة خلف باب
منزل مصادر
تتمتم للا أحد على وجه التخصيص
كلمات مثل عذراء ريح قمر مخسوف
وذلك الذي هو الأكثر قدسية من جميع
الاسماء:
هيرونيمس بوش.

٣

وبعد ذلك طبعاً هناك جدتي
تكنس غبار القرن التاسع عشر
إلى العشرين وجدي ينتف
قشة من المكنسة ليخلل أسنانه
ليالي شتاء طويلة.
نهارات عمقها ألف سنة
نوافذ مطبخ كرؤوس
معصوبة بسبب وجع الأسنان
المكنسة وراءهم تكنس
تأكل بنهم ذرات الغبار الشفافة
في أهرام أنيقة
فيها أضرحة
نهبها من قبل لصوص
ذات مرة، منذ أمد طويل

٣- إنهم يلتهمون لـ مارغريت الوود

(روائية وشاعرة وناقدة كندية مرشحة لجائزة نوبل منذ سنوات ولدت عام ١٩٢٩ وتلقت تعليمها في جامعة تورنتو. رئيسة اتحاد كتاب كندا ١٩٨١ ولها رواية (غريس المذنبة) ورواية (السفاح الأعمى المجهول) التي حصلت على جائزة البوكر لعام ٢٠٠٠. ولها أيضاً في النقد (مفاوضات مهمة مع الموتى)، وفي الشعر لها (بيرسيفون المزدوجة) و(لعبة الدائرة).)

في المطاعم نتجادل
حول أي منا سيدفع تكاليف جنازتك
مع أن السؤال الحقيقي هو:
ما إذا كنت سأجعلك خالداً ام لا؟
في هذه اللحظة أنا الوحيدة
القادرة على فعل ذلك.
وهكذا أرفع الشوكة السحرية
عبر صحن الرز والبيض المقلي،
وأغمدها في قلبك.
ثمة فرقعة ضعيفة، أزيز
ومن خلال رأسك المفلوق
تنهض متورداً،
ينفتح السقف
صوت ما يغني: (الحب هو أشياء
كثيرة رائعة)
إنك تتدلى معلقا فوق المدينة
برداء ضيق أزرق وقبعة حمراء
عيناك تومضان في انسجام
المتعشون الآخرون ينظرون إليك
إنهم عاجزون عن تقرير ما إذا كنت سلاحاً جديداً
أو مجرد إعلان جديد.
أما من جانبي فأواصل الأكل،
كنت أحبك أكثر بطريقتك المميزة القديمة
غير أنك كنت طموحاً دائماً.

٤- سلفادور دالي لـ كونروي مادوكس

مقدمة

أياً قد تكون محاكمة سلفادور دالي المستقبلية، فلا يمكن نكران أن له مكانة خاصة به في تاريخ الفن الحديث. فشهرته كانت أمراً مثيراً للجدل، أبقيت حية باستعراضية دالي الشخصية كما بفضل النقاد والصحافة، التي لعنته بإلحاح لإفراطاته (عصابي)، (أنوي) و(مجنون) كلمات ليست نادرة الاستعمال عند الإشارة إليه، ومع السنين صار من التطابق مع السريالية بحيث يمكن القول أن السريالية في ذهن الجمهور هي ببساطة سلفادور دالي.

أياً كان تأثيره على فن القرن العشرين، فقلائل من يمكنهم إنكار شرعية مساهمته، وفي الواقع، يمكن المناظرة بأنها بمثل عظمة مساهمة ابن بلده، بيكاسو، وقد قال دالي نفسه: (إن بيكاسو أقل مرتبة من الرسام، غير أنه أعظم عبقرية تدميرية في الأزمنة الحديثة)، ويقينا إن الطبيعة الإلهامية لصور دالي ما بين ١٩٢٩ و١٩٣٩ كانت الأكثر فعالية في عصرنا، مما يجعل من الصعب إلى حد كبير تقدير قيمتها الجمالية، فمنذ الطفولة المبكرة كان خيالياً على نحو شاذ، منهمكاً انهماكا أنانياً بملذاته الخاصة، عارضاً بشكل ساخر تهوره وعنفه الانحرافي، والتي لم يتردد في التبجح بتفاصيلها الصميمية في مذكراته.

في كتابه (السريالية) يراه جوليان ليفي كـ (رجل يحمل دمغة محاكم التفتيش الإسبانية، والنشوات الجنسية لصوفيات إسبانيا...)، وما علينا سوى أن نستكشف إيقونوغرافيا عمله لنثبت الصلة بذلك التراث الاسباني.

إذا طرحت المسألة طرحاً صحيحاً، فلعل دالي إذاً، رغم كونه ليس وحده في الحقل (فقد حرر البيان السريالي في عام ١٩٢٤، زهاء خمسة أعوام قبيل ارتباط دالي)، هو أول من استغل بإصرار كشوفات فرويد والتحليل النفساني، وأصر بتعمد على حقوق الإنسان لجنونه الشخصي

وتطويره للمقترب (البارانأوي. النقدي)، الذي جاء به ليؤشر بإفراط في كل مظاهر الفكر، كان واحداً من أكثر المساهمات الثورية للسريالية وكان حجر الزاوية الذي أعطى عمل دالي شخصيته الفريدة وطغى على ارتقائه كفنان.

إن متابعة تطوره يعني متابعة المخيلة الخصبة والبراعة اليدوية التي قدر له أن يجلبها إلى السريالية في زمن محدد.

منذ عام ١٩٢٠ كان أندريه بريتون، الذي سيلعب دوراً بالغ الأهمية في الحركة السريالية، قد اقترح: (ولاء للحماقة، للأحلام، للمشوش، للغلو. بكلمة لكل ما هو مناقض للمظهر العام للواقع). وستمر عدة أعوام قبل أن يقيض لدالي أن يقوم بمساهمته التصويرية والنقدية؛ إنه لضروري، لذلك، أن نتتبع تطوره والمؤثرات التي سيكون لها تأثير حاسم في ما سيدعوه صورة ذات (اللاعقلانية الواقعية).

سيرة حياة

ولد سلفادور دالي في الساعة الثامنة وخمس وأربعين دقيقة من صبيحة ١١ أيار ١٩٠٤، في بلدة فيغوراس الاسبانية، حيث كان والده كاتب عدل ورجلاً له بعض الأهمية المحلية، وكان اسم سلفادور قد أعطي في الأصل لشقيقه الذي توفي قبل ثلاث سنوات من ولادة دالي، وكونه الطفل الوحيد حتى مجيء شقيقته آنا ماريا، فقد أفسد إفساداً شاملاً بالإفراط في تدليله والسماح له بالقيام بأي شيء يحلو له تقريباً.

في سيرة حياته، يقدم دالي وصفاً حياً لهذه السنوات الباكرة:

(كان أخي وأنا نشبه الواحد منا الآخر مثل قطرتي ماء، غير أننا كنا نفكر تفكيراً مختلفاً، ومثلي فقد كانت له البنية الوجهية الواضحة المميزة للعبقري، وكان يعطي دلالات تنم عن نضج مبكر مرعب، لكن نظرته كانت مبرقعة بكآبة، تميز بالذكاء غير القابل للتخطي.

من جهة أخرى، كنت أنا أقل ذكاء بكثير، لكنني كنت أقوم بالتأمل في كل شيء، كان مقيضاً لي أن أصبح النموذج الأصلي غير المنازع لـ (المنحرف المتعدد الأشكال)، المعوق بصورة استثنائية، بما أنني أبقيت كل الفراديس الجنسية للرضيع سليمة.

كنت أتشبث بالمتعة الحسية بلهفة أنانية غير محدودة، ولدى أقل إثارة، كنت أغدو خطراً، وهو لا يهمل تسجيل ذكريات أخرى، مثل حياته داخل الرحم (وكأنها كانت البارحة)؛ إنه يعرفها كجنة، وأيضاً بلون الجحيم، ولكن، ناعم، دافئ وثابت.

إن واحدة من رؤاه ما قبل الولادة، يخبرنا، ببيضتين مقليتين في مقلاة. لكن دون المقلاة. صورة هذيا نية. دائمة، يمكنه فيما بعد توليدها بإرادته، فوسفان (صورة مضيئة ناشئة عن الإثارة الميكانيكية للشبكية).

بدأت تربيته في مدرسة وطنية وبعد ذلك في الأكاديمية في فيغوراس، التي كان يشرف عليها أخوة النظام المريمي الكاثوليكي.

كانت فترة تعليم قليل، وكانت تقاريره المدرسية تستقبل من قبل والديه بذعر.

كانت رغبة الفعل، تماماً عكس ما كان يفعله الآخرون جميعاً، ترتدي في نظره أهمية كبيرة، وكانت الساعات تقضى بالحلم بالأعمال الأكثر لا اجتماعية من أجل إدهاش أقرانه في المدرسة، وكان الكثير منها يكشف نفسه في أعمال عدوانية، فبينما هو يسير بمعية ولد صغير ذات يوم، قام بدفعه من فوق الجسر على الصخور حوالي خمس عشرة قدماً تحت، وبعدئذ قام بتمضية ما بعد الظهر وهو يأكل التوت جالساً في

كرسي هزاز يراقب الأحواض الملوثة بالدم التي كانت قد جلبت من غرفة النوم، وبينما كان وحده مع أخته البالغة ثلاثة أعوام، قام بتوجيه ركلة فظيعة لها في الرأس، منحته (بهجة هذيا نية)، ويوماً ما أعطي خفاشاً جريحاً فأخذه إلى مخبأه في المغسل، فكان يرقد في الصباح التالي، نصف ميت، وهو مغطى بنمل مسعور، وقام وهو مغمور بالانفعال، ينشب أسنانه في الركام المتلوي، وكان كذلك يجد متعة لا توصف في إلقاء نفسه أسفل الدرج.

كان الوجع ضئيلاً. أما الابتهاج الانفعالي فغامر، وقد شجع على إعادة المسرحية مرات عدة. غير جاهل بالأثر الذي كانت تولده في أقرانه الطلبة. وفي مناسبة أخرى حطم كمان أحد الصبية ليبرهن بأن الرسم أرفع من الموسيقى.

قبل بلوغ دالي ستة أعوام، كان يظهر موهبة تستحق الاعتبار كفنان، وفلور كاولز في كتابها عن دالي تستخرج أبكر الصور المعروفة، منظر طبيعي مرسوم بحجم بطاقة البريد، وأعقب بعملين أكثر طموحاً بكثير، (هيلين بطلة طروادة) و(يوسف يحيي أخوته)، منفذين بأسلوب القرن التاسع عشر الشديد العناية بالتفاصيل.

خول دالي استعمال مغسل قديم في أعلى المنزل كمرسم وكان في الأيام الحارة يملأ حوضاً، يخلع ثيابه ويجلس فيه لساعات، وهو يرسم، وفوق الجدران حوله كانت معلقة رسوماته، منفذة على أغطية صناديق القبعات المأخوذة من مخزن عمته الألفي، وكذلك نسخ طبق الأصل لأستاذه من عصر النهضة مقصوصة من المجلات.

هنا وجد ملاذاً. والعزلة التي كان دوماً يبحث عنها بشكل يائس، أن يكون وحيدا أصبح هوساً، وكان يجد كل ضروب الأعذار التي ستسمح له بالاندفاع إلى الطابق الأعلى حيث المغسل. هنا كان يحس أنه فريد، عائشاً أوهامه، منهمكاً في لعبة كونه عبقرياً:

(إذا انهمكت في لعبة العبقرية، ستصبح عبقرياً).

وهو لا يزال عرضة لذرى الفردية الهذيانية، قام والداه، وهما غير جاهلين بقابليته الفنية المتنافية، بإرساله إلى صديق لهما في الريف، كان رامون بيشو بائع تحف، وفناناً موهوباً في الأسلوب الانطباعي، كانت العائلة موهوبة إلى حد بعيد، اثنان من الأبناء كانا موسيقيين، وإحدى البنات مغنية أوبرا، وأخرى متزوجة من شاعر إسباني، كان ملكهم يدعى (برج الطاحونة)، وقيض أن يكون للفترة التي قضاها دالي مع هذه العائلة تأثير مهم على حياته وأن تضيء العديد من الأخيلة الجنسية التي كانت ستظهر في أعمال مقبلة.

ومع أن الجانب العملي من الطاحونة كان ذا أهمية قليلة، فقد ولد البرج تأثيراً قوياً على مخيلته، فقد أصبح (بقعة مقدسة)، المركز الحقيقي لعالمه، كان يومياً يتناول وجباته في غرفة علق فيها الكثير من اللوحات الانطباعية لرامون بيشو، وبالنسبة إلى دالي اليافع فقد كانت هذه (الكوكتيلات، المرئية) بوحدتها التزيينية الرائعة افتتاناً لا محدوداً، ولم يمض وقت طويل قبل أن يستسلم بعمق لهذه الطريقة الجديدة والمثيرة للنظر إلى الطبيعة.

إنه يقول لنا:

(لقد مثلت أول لقاء لي مع نظرية جمالية لا أكاديمية ثورية).

لقد وفر له بيشو غرفة كبيرة مطلية بالأبيض بمثابة مرسم حيث كان، وهو مستهلك بحمى إبداعية، يستكشف الإشراقية الفورية التي وجدها جد معذبة في هذه اللوحات الجديدة.

في إحدى المناسبات، وقد استنفذ كل قماشه، قرر أن يفيد من باب خشب، منخور نوعاً ما، لموضوع كان في ذهنه لبعض الوقت، طبيعة صامتة مؤلفة من لمة كبيرة من التوت، وكان يقتضي رسمها بثلاثة ألوان وحسب وتنشر مباشرة من الأنبوبة، وهو يرفع كومة توت هائلة

كنموذج. انقض على السطح الخشب، وللحال اكتشف أنه كان يرسم على إيقاع الطاحونة، كل توتة منجزة بثلاث لمسات من اللون القرمزي للجانب المضيء، الصبغ القرمزي للظل، الأبيض للبقعة الأشد إشراقاً، فكان التأثير العام، لطخات اللون الكثيفة، يرتدي واقعية مذهلة، وهو مستغرق كليا في التواصل مع صوت الطاحونة، اكتشف أنه قد نسي إضافة الساق. (فجأة، خطرت لي فكرة، تناولت قبضة من الكرز ورحت آكلها، وما أن كنت أزدري واحدة منها، حتى كنت أقوم بلصق الساق مباشرة على لوحتي في المكان الملائم)، وقد ولد إلصاق سيقان الكرز تأثير غير متوقع من (الكمال) المريع ومن أجل تعزيز الواقعية أكثر، استمر عندئذ في إدخال ديدان حقيقية في الثقوب الديدانية، التي بدت كما لو أنها تعود للكرز المرسوم، لا بد وأنه كان عملاً مؤثراً، أما بيشو، الذي دخل في تلك اللحظة، فسمع وهو يغمغم: (ذلك يدل على العبقرية).

وقع وقته في (برج الطاحونة) في طقس، مستيقظاً صباحاً كان يقوم بفنطازيا استعراضية مع الخادمة. وعند طعام الفطور، ولأنه كان يحب الإثارة، صب حليباً ساخناً وقهوة أسفل صدره، ثم ذهب إلى الاستديو ليرسم، وهنا، يخبرنا أنه، عمل على (ابتكارات صورية، إعادة ابتكار الانطباعية، التأكيد ثانية، والولادة ثانية لشعوري بجنون عظمتي الجمالية).

قبل أن يغادر دالي أسرة بيشو وقعت حادثة جديرة بالذكر طغى عليها شيء سوف يجد طريقه إلى رواقه المؤلف من الصور المتواترة، ففي وقت قطاف أزهار الزيزفون، وهو يقوم بالمساعدة في جلب السلم من علية البرج، اكتشف تاجاً معدنياً ثقيلاً، كان يستخدم لإنتاج مسرحي ما، وعكازاً عتيقاً.

كان ذلك لقية مثيرة، محملة بأهمية «فتشية»، كان من بين قاطفي الأزهار امرأة جذابة إلى أقصى الحدود ذات نهدين كبيرين ومنتفخة، ترافقها ابنتها البالغة الثانية عشرة، وللفور وقع دالي في حب الطفلة،

مطابقاً إياها مع جميع ذكرياته الزائفة عن المرأة المثالية، وإذ وجد أن سلوكه المتهور لم ينجح إلا في إرعاب الفتاة الصغيرة، فقد لقي عزاء في مراقبة الأم سراً، بخاصة نهديها الكبيرين الصلبين، اللذين كانت له رغبة شهوانية في القيام بوضع الجزء العلوي المنقسم إلى فرعين من العكاز المكتشف منذ قليل تحتهما، ومجروفاً بالرغبة الشديدة، اخترع حيلة يمكنها أن تفي بالنزوة، وإذ وجد مكاناً مغلقاً مضاء فقط بنافذة صغيرة تطل على الحديقة، لفت انتباهه ثلاث بطيخات تتدلى من الروافد، فأوحت إلى ذهنه المحموم بديلاً حتى أكثر جاذبية من نهدي المرأة، وهو يشبك لعبته الشيطانية بعناية في الكرم التي كانت تنمو على الجدار الخارجي فوق النافذة، قام حينئذ بالتماس قاطفة الأزهار أن ترد الدمية، وفيما هي تنقل السلم إلى المكان المراد، اندفع عائداً إلى الغرفة، فنزع ثيابه، ووضع التاج فوق رأسه وغطى نفسه بمعطف مصنوع من فرو القاقم.

في اللحظة المضبوطة ملأ الجزء العلوي من جسد المرأة فضاء النافذة الصغيرة، ترك المعطف ينزلق عن جسده العاري وبرفق وضع العكاز تحت الجزء السفلي من إحدى البطيخات الناضجة، ضاغطا إياه في الفاكهة اللينة، وفي الوقت نفسه ناقلاً بصره بين النهدين المنتفخين والبطيخة وتحت الضغط المتواصل، أخذت بالتقاطر، مغطية إياه بالعصير الحلو والدبق.

والضغط الأكثر فصل البطيخة، التي سقطت على رأسه في نفس اللحظة التي كانت المرأة، وقد حلت اللعبة الشيطانية، تهبط السلم، وقاذفاً نفسه بسرعة فوق الأرضية رقد لاهثاً، ينتظر، دون نجاح، أن يكتشف وهو يرتجف من الإنهاك، بدت البطيختان الأخريان كـ (رمز مشئوم ولم يعد يستدعي نهدي قاطفة الأزهار الجميلين، المشمسين بما بعد الظهيرة بدلاً من ذلك، بديا هما أيضاً وكأنهما يتحركان حركات ضئيلة كشيئين ميتين يدوران في كرات، كقنفذين متحجرين).

لقد ظلت اللذة الخفية التي استمدها دالي من العكاز معه منذ ذلك الحين، ليست كـ «فتشية» في الأفعال الإيروسية فقط، بل كصورة مهيمنة بطرق استحواذية وعجيبة عديدة في لوحاته، فيما بعد سيتصور فكرة عكاز وجهي ضئيل تقوم بارتدائه (نساء أنيقات أناقة إجرامية)، وهكذا يكون في إمكانه اختبار (الجهد المقدس لاستعراضيتهن ملبساً بقشرة في لحم وجوههن الشخصية).

بتشجيع من بيشو، قام والده بتسجيله في الصفوف الفنية لسنيور نانيز في فيغوراس، ويظهر أن نانيز كان معلماً متعاطفاً. وربما أحس بشيء ما من الذكاء في تلميذه الغريب الأطوار ولكن المكرس، وقد حفزته الرعاية الفردية التي تلقاها. قام دالي سريعاً بتجديد هواه لأساتذة عصر النهضة العظام، وأخذ يستكشف أسرار الكيارسكيورو (طريقة توزيع الضوء والظل في الصورة)، وأخذت المطالعة أيضاً تصبح استحواذاً. والفلسفة كموضوعه المفضل، وغدا (هكذا تكلم زرادشت) لنيتشه و(المعجم الفلسفي) لفولتير كتاباه الأثيرين، أما كانط فكان يقرأه ويعيد قراءته دون أن يفهم كلمة: (كتاب مهم جداً ولا مجد)، وبدأ يتصفح سبينوزا، وبعد ذلك ديكارت الذي سيبني عليه العديد من أبحاثه المستقبلية، وكانت لوحاته قد بدأت تسترعي الانتباه، وتبع ذلك دعوات للعرض في معارض محلية وإقليمية.

في غضون ذلك، استمرت الدراسات الثانوية في المدرسة المريمية، رغم أن معظم المعلمين كانوا قد أقلعوا عن أي أمل في تعليمه أي شيء، وأصبح نزيف الدم والذبحة اللوزية وسائل مختلفة لتجنب الدروس البغيضة، وكان ينتظر فترة العطلة بشكل مسعور، وكانت دائماً تقضى في قرية كاداكيس على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وأصبحت الصخور والشواطئ التي صار يعرفها معرفة يهيم بها بـ (إخلاص متعصب) والتي كان يتصورها (أكثر مناظر العالم الطبيعية جمالاً)، بالكفاف الصخري الذي وحده ليوناردو كان بإمكانه أن يأسرها، وسوف تؤثر على رؤاه تأثيراً

عميقاً، فهذه الصخور الملونة تلويناً غريباً، والشواطئ المقفرة مطبوعة بأمانة وتظهر في دراسات عديدة بحب ووضوح استثنائيين، فقد جعل دالي الظواهر الجيولوجية لكاتالونيا ظواهره الخاصة إلى أبعد حد، ومع أن إيمان الأسرة كان هزيلاً في كسب عيشه من الفن، فقد أدركت عقم محاولة إقناع ابنها الشاب، فتم اقتراح تسوية، قوامها أن عليه أن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في مدريد، فيتأهل كأستاذ ويستعمل وقته الحر في الرسم وفق مشيئته.

وافق دالي بحماسة، كان يعمل بلا كلل وحاز جائزتين.

كان في السابعة عشرة من عمره مقتنعاً قناعة عالية بمقدرته، وفجأة غدت فيغوراس خانقة، ومدريد تمنح الاستقلالية، مهرباً من عيون أسرته اليقظة.

كان القبول في مدرسة الفنون الجميلة يتوقف على امتحان، رسم لموضع كلاسيكي منجز بالقياسات المضبوطة، وبحسب رواية دالي، فإنه اختار أن يتجاهل التوجيهات كلياً، جاعلاً الرسم صغيراً جداً، وإذ أعاد الرسم، جعله كبيراً جداً، وفي يوم التسليم الأخير، مصاباً بالرعب، قام بمحاولة أخيرة، هذه المرة أصغر حتى من المرة الأولى.

وعمل لشهور كطالب موديل، وهجر الحياة الاجتماعية كلها، وكانت أيام الآحاد تقضى في برادو بصنع اسكيتشات تكعيبية لشتى اللوحات، كان لتوه قد اكتشف واحداً من أساتذة التكعيبيين، خوان كريس، وكان ثائراً على الانطباعية إلى أبعد حدود، وبدلت الباليت (لوحة الألوان) القوس قزحية بالأسود، الأبيض البني والأخضر الزيتوني.

لئن كانت الألوان داكنة، فلا يمكن قول نفس الشيء عن الملبس، فقد نبذت البناطيل الطويلة لصالح سروال تحتي قصير مع جوارب، وأحيانا لفائف الساق، رداء طويل يطرح على الكتفين واق من المطر، والشعر بارز إلى الخارج كالعرف تحت قبعة سوداء كبيرة من اللباد،

وغليون مطفأ ممسك به في إحكام بين أسنانه، وأيا كانت حماسته للمقدرة التعليمية في الأكاديمية في الأشهر الأولى فسرعان ما حل محلها الخيبة.

لقد أحس أنهم لا يملكون شيئاً يعطونه عن أسئلته الباحثة عن الفن، لم يكن لديهم غير أجوبة مراوغة، مثل (المهم هو الحساسية، لا قواعد، ولا تقييدات. وضح). ولاحظ: (كنت أتوق أن أجد حدوداً، صرامة، علماً، فأعطيت الحرية، الكسل، التقريبات). ومع هذا استمر في أن يكون طالباً نموذجياً، لا يتغيب عن صف ومحترم دائماً. أما الأستاذة فكانوا يجدونه بارداً، عقلانياً جداً، لكنه ذكي وناجح في عمله دائماً.

إن إحباطه المتنامي مع الأكاديمية مضاء على نحو مدهش بحادثة الجص.

ذات يوم، وهو يدخل غرفة النحت أثناء فترة العشاء، قام بتفريغ أكياس من الجص في الحوض تحت الحنفية المفتوحة، وسرعان ما غمرت الأرضية بالسائل الحليبي الذي انتشر تحت الباب واندفع بغزارة وبقوة مفجعة أسفل السلم وانسكب في مدخل القاعة، مصاباً بالرعب الشامل جراء فداحة عمله، شق طريقه خلال الطوفان باتجاه المخرج، لكن ليس قبل التوقف للإعجاب بالتقسية السريعة للكتلة، وكان في هذا الوقت تقريباً اكتشف فرويد، كان (تفسير الأحلام) ذا أهمية بالغة في حياته فكان أشد الأفعال عرضية يخضع لتحليل ذاتي معذب، وكان عليه أن يكابد عذابات أليمة وهو يحاول أن يقرر ما إذا كان مجنوناً، واكتشف أن أحلامه كانت مرتبطة دائماً بحادث فعلي، منتهية في المضبوطة والوضع نفسه الذي كان يجد نفسه فيه أثناء اليقظة.

لم تمر التطورات الفنية والأدبية في أوروبا، خاصة الدادائية، بسخريتها من جميع القيم المقبولة والانفجارات المثيرة للاستعراضية، لم تمر دون ملاحظة من قبل الأكاديمية.

كان لويس بونويل، غارسيا لوركا، بيرو كارفياس ويوجين مونتيس الأرواح المحركة لهذه العصبة الصغيرة ولكن الجامحة، والتي سرعان ما احتل دالي مكانة مهمة فيها.

لقد أثنوا على لوحاته التكعيبية، واستمعوا بانتباه إلى أفكاره المتطرفة، ولم يمض وقت طويل، إنه يؤكد لنا، قبل أن أصبح: (هذا دالي، ذاك دالي، دالي كل شيء).

كان الأمر كله مثيراً جداً، فقد صار أحد رواد المقاهي، مشتركاً في المناقشات الثقافية الصاخبة حول الفن والأدب، النساء والجنس، وطرحت الملابس الغريبة وحل محلها بدلات غالية الثمن وقمصان حرير، وخطط الوجه الشاحب بالماكياج، ولجأ إلى شعره بطلاء الصور، وسبب تمرده تأييداً لأحد الأستاذة، إيقافه المؤقت من الأكاديمية مدة سنة، فعاد إلى والده القلق في فيغوراس، حيث تم بعد فترة قصيرة اعتقاله من قبل الحرس الوطني وقضى شهراً في السجن وإبان ذلك الوقت حدث هياج ثوري عظيم، وسرعان ما أصبح دالي، بحديثه المتهور عن الفوضى والملكية، مشبوهاً، وبما أنه لم يكن ممكناً إيجاد تهم يحاكم بسببها، فتم إطلاق سراحه أخيراً، وغادر ثانية إلى كاداكيس، حيث أصبح (مرة أخرى ناسكاً وحيث كرست نفسي كلياً للرسم ولبحثي الفلسفي).

كان يعرف أنه ما أن يرجع إلى مدريد حتى يرتد للأيام القديمة، ولكن في هذا الوقت كان لا بد أن يكون الأمر كله أمر نظام وعمل، قال:

(لقد كنت في الواقع مسخاً، كانت أعضاؤه التشريحية عيناً، يداً، وعقلاً).

في نهاية الفترة التأديبية عاد للأكاديمية وللحال وطد شهرته في ما يخص عدم التوقير والتمرد، فحيث أعطي كموضوع للرسم تمثالاً قوطياً للعذراء، اختار أن يرسم منظرين طبيعيين، وثمة القليل من الشك في أن دالي كان يقوم في هذا الوقت بعدة تجارب مخالفة في الرسم، فلقد

قام بدراسة أولية لمسائل المستقبلية الإيطالية، وبخاصة محاولاتهم الإيحاء بالأهداف في الحركة، ومن ١٩٢٤ تحول الاهتمام إلى (المدرسة الميتافينيقية) وهي حركة تم تأسيسها على يد جيورجيو دي شيريكو وكارلو كاريه.

كان دي شيريكو قد حصل على تدريبه الفني في ميونخ، حيث وقع تحت تأثير السويسري. الألماني آرنولد بولكن، بكل تصوفه ورومانتيكيته، وكان لكتابة نيتشه حول (الصور الرمزية للحلم) و(مقالة حول الأطياف) لشوبنهور أن تساهما في تخيلاته الحالمة الملغزة والمقلقة.

إن غموض شوارع مدينته والساحات المهجورة، بقوانين منظوراتها الخاصة وذكريات الطفولة المحجبة، هي بعض من أكثر تعابير عصرنا شاعرية، فقد اقترحت نبذاً للتكعيبية والمستقبلية، معززة مكانها فناً ميتافيزيقيا، عودة للأحلام ونفاذ البصيرة الباطني.

في باريس لم يخفق السرياليون في تقدير الأصالة البالغة لما أنجزه دي شيريكو، بالنسبة لدالي، أنها عملت على حمله خطوة أقرب إلى الوسائل التي تجعله يجسد استحواذاته، مهما يكن فقد كان مفاجئاً، لذلك نظراً لتطوره المقبل نحو السريالية ورفضه العنيف للتجريبية، فقد اضطر إلى العودة فجأة إلى تكعيبية بيكاسو، ويقدم جيمس ثرال سوبي نظرية مفادها أنه كان (على دالي أن يواجه بصورة محتومة القضية التي أثارتها التكعيبية في أوربا، مخفضة إلى قرار درامي، كانت تتألف هذه القضية مما إذا كان على فنان شاب أن يكون مع أو ضد أوامر بيكاسو). ويواصل قائلا: (إذا تذكرنا أن بيكاسو كان صنواً كاتالانيا، فبوسع المرء أن يفهم لماذا أكره دالي، عند نقطة ما، على الأخذ بالامتصاص الهائل لأفكاره).. ومع ذلك فليس مما لا يمكن تصوره أن دالي قد أحس في البنية الكلاسيكية ومادة الموضوع التجريبية للتكعيبية ضماناً يوفر له، على الأقل لبعض الوقت، بعض السيطرة الوطيدة على الطبيعة

المشوشة لأفكاره الصميمية، التي أخذت تتملكه الآن، أفكار لم تعد توجد مجرد وجود ذاتي وهمي، وإنما كان يتوجب أن تجعل موضوعياً، إمكانية إدراكها في الرسم، وليس من قبيل الصدفة أنه اضطر بعد نبذه للتكعيبية، لرسم (اللعبة الحزينة)، بمعالجتها للموضوعات الداعرة وبخاصة عنصرها الروثي، وملزماً نفسه بالتكعيبية، باشر بزيارة إلى باريس في ١٩٢٧ كي يرى بيكاسو، وبحسب رواية دالي، فإنه وصل متأثراً تأثيراً عميقاً وممتلئاً بالاحترام، وقال للفنان:

(جئت أراك قبل قيامي بزيارة اللوفر).

فأجاب بيكاسو:

(أنت محق تماماً).

عندئذ أراه دالي لوحة صغيرة جلبها معه، درسها بيكاسو من دون تعليق وللساعتين التاليتين قام بتأمل اللوحات التي كان بيكاسو يجرها من المرسم، كذلك بلا تعليق، وعند مغادرته، تبادلا نظرات سريعة كانت، يؤكد لنا دالي، تعني:

(هل فهمت الفكرة؟)

(فهمت). وتتحدث رواية أخرى لهذا الزيارة عن دالي مصطحباً شريط قياس ومباشراً بصمت كامل بقياس أية لوحة كان يتم وضعها أمامه.

بعد عودته إلى فيغوراس، اقترح لويس بونويل تعاوناً في فيلم كانت والدته على استعداد لتمويله، وجد دالي المخروطة ساذجة وعادية، فاقترح في محلها سيناريو كان قد أكمله لتوه، كان موضوعه عن (المراهقة والموت).

عملا معا على الحبكة، وكذلك العنوان، فقد تقرر تسميته (الكلب الأندلسي)، وأسرع بونويل عائداً إلى باريس ليتولى الإنتاج، فيما بقي دالي في إسبانيا لـ

(شحذ كل وسائلي العقائدية من على بعد).

تمت مشاهدة معرضه الشخصي في صالة دالمو في برشلونة من قبل بيكاسو أثناء زيارة قصيرة لتلك المدينة، ولدى عودته إلى باريس تحدث بحماسة عن المعرض إلى بائعه، بول روزنبرغ، الذي كتب يطلب صوراً فوتوغرافية، أهمل دالي إرسالها، وقال:

(كنت أعرف أنني، في اليوم الذي أصل فيه إلى باريس، سوف أضعهم في كيسي جميعاً بحركة واحدة).

كتب فنان إسباني آخر، خوان ميرو، وأعقب هذا بزيارة إلى فيغوراس مع مدير صالته، بيير لويب، ورغم دعم ميرو السخي كله، ظل لويب شكاكاً واجداً أن رسم دالي مربك جداً ومفتقر إلى الشخصية.

لابد أن دالي وجد ذلك مخيباً.

كانت باريس الموطن الذي كانت تخاض المعركة فيه، ولقد عزم، إلى حد ما، على المشاركة فيها. كان معارضه في برشلونة ومدريد ناجحة كل النجاح، والنقد إطرائياً. فقد كتبت مجلة d›Aci.d›Alla:

(إننا واثقون كل الثقة أنه إذا لم يضل الفنان الشاب، سيكون واحداً من أولئك الذين سيمنحون أعظم المجد للرسم الكتالوني في قرننا...). ولم تستطع Lapulleided أن تجد بين الرسامين الشباب شخصية أكثر أسراً من شخصية هذا الشاب الكتالوني ومع الاهتمام الذي كان يلقاه من باريس أيضاً، المركز الصميم لعالم الفن، اقتنع والده أخيراً بوجوب سفره.

كان عام وصول دالي إلى باريس ١٩٢٨، لم يكن يفكر بالقيام بزيارة ثانية إلى بيكاسو، بل كما يخبرنا، التفت إلى سائق التاكسي وقال:

(أتعرف مبغى جيداً؟)، فأجاب، بكبرياء جريحة نوعا ما، وأن بطريقة أبوية:

(اصعد، أيها السيد، إنني أعرفها جميعاً)، وقام بزيارة الـ chabanais الذي لا بد أن يكون أثر فيه لأنه بعد حوالي ١٢ عاماً، وهو يتحدث عن

البقع الثلاث التي ولدت فيه أعمق إحساس بالغموض، ذكر درج ال chabanais لإيروتيكيته البشعة، مسرح البالادو في فسيرنزا، الجمالي الإلهي، والمدخل إلى أضرحة ملوك الأيسكوريال بوصفها، أكثر أمكنة مستودعات الجثث غموضاً وجمالاً)، أما ميرو فلم يتخل عن صديقه الشاب وكان مليئاً بالنصائح عن كيفية التجول وعقد الأواصر الصحيحة في مجتمع باريس.

أولاً، يجب أن يحصل على بدلة السهرة، وعليه ألا يتحدث أكثر مما يجب ويهتم بالتربية البدنية وغداً عليه أن يقابل تريستان تزارا، زعيم الدادائية، واستمرت الجولات الاجتماعية: الدوقة دي داتو، الكونتيسة كيفاس دي فيرا، غويانز، الذي سيصبح بائعه بامليك تشيلتيجيف، روبرت ديزنوس، الذي أراد شراء لوحته (أول أيام الربيع)، وأخذه بيير لويب، الذي كان لا يزال يأمل أن يعرض له ذات يوم، إلى بال تابرين، حيث التقى بذلك (الكائن الأسطوري)، بول ايلوار، الشاعر السريالي، وقام بزيارة قصيرة لبونويل.

كان (الكلب الأندلسي) قيد الإنتاج، فساعد ببعض المؤثرات، كانت المتطلبات مرعبة. موديل عارية كان عليها أن تحمل قنافذ بحرية حية تحت كل ذراع، بضعة حمير متعفنة، بيانو ضخم، يد مبتورة، ثلاث أعشاش نمل وعين بقرة.

رأى شتاء ١٩٢٩ العرض الأول لـ (الكلب الأندلسي)، وفي حين حظي بإطراء السرياليين لسلسلة مشاهده الحلمية ولغته المجازية الآسرة، فإن المشاهدين لم يهضموا فيلماً يفتتح بعين امرأة تقطع بالسكين في لقطة قريبة، أما السنة التالية فرأت فيلمهما الثاني (العصر الذهبي)، الذي موله الكونت دي نوئيل، وكان مليئاً بالعنف والتمرد، وعرض رؤساء أساقفة وعظاماً بين صخور كيب كروس، رجلاً أعمى يعامل بقسوة، كلباً يدهس حتى الموت، ابناً يقتله والده، وشخصية من دي ساد متنكراً كمسيح، فانفجر الشغب، وقامت مجموعة يمينية موالية لهتلر تدعي

"Roy"du Camelots بتحطيم السينما، وتدخلت الشرطة وتم حظر عروض أخرى.

رغم نشاط دالي المحموم، لم يأت النجاح الذي سعى إليه بشكل يائس، كان وضعاً لا يحتمل، ومبتعداً عن أصدقائه المكتشفين حديثاً ليقضي ساعات جالساً في المقاهي أو متجولاً في البوليفرات، أحس مرة ثانية بمس الجنون.

في المساء التالي:

(هكذا علقت مرضي على شماعة محطة أورسي)

استقل قطاراً إلى إسبانيا، ومع عودته إلى كاداكيس تلاشت الحوادث الأخيرة، وحل محلها عجائب وغرائب الطفولة، ويخبرنا، أن صوراً غريبة استحوذت على فكرة، منبثقة بشكل ملغز من الظلام، وكانت الفكرة الفورية رسم لوحة لإنتاج أية صورة في صفائها الشامل وبأكثر ما يمكن من الدقة، وستكون آلية كل الآلية، بدون تدخل الوعي، مطيعة فقط رغبته الأصلية، البيولوجية.

كانت (اللعبة الحزينة) . التي اقترح عنوانها إيلوار . دالي السريالية حقاً.

كتب في سيرة حياته:

(إن هذا العمل، غير الاعتيادي والمربك إلى أقصى حد كان بمجرد سيكولوجية تعقيده بعيداً كل البعد عن (الكولاج الدادائي)، الذي هو دائماً نسق شاعري ولاحق، وكان أيضاً مناقضاً لرسم شيريكو المتافيزيقي، لأن على المشاهد هنا بحكم الحاجة أن يؤمن بالحقيقة ذات طبيعة عناصرية وبيولوجية مسعورة.

علاوة على ذلك، كان مناقضاً للتليين الشعري للوحات تجريدية معينة تستمر ببلادة، كفراشة عمياء، بالارتطام بالمصابيح المطفأة لضوء الأفلاطونية الجديدة.

(أنا، إذا، وأنا فقط كنت الرسام السريالي الحق، على الأقل وفقا للتحديد الذي أعطاه زعيمها، اندريه بريتون للسريالية.

أياً كان، فحين شاهد بريتون هذه اللوحة، تردد طويلاً أمام عناصرها الروئية، لأنه ظهر في الصورة شخص مرئي من الوراء، سرواله التحتي ملوث بالبراز.

إن الجانب الإلزامي لهذا العنصر والمميز جداً في الأيقونوغرافيا السايكوباثولوجية، لابد أنه كان كافياً لتنويره، لكنني اضطررت إلى تبرير نفسي بالقول أنها كانت مجرد صورة، ولم يتم طرح صورة أخرى، ولكن لو كان جرى الضغط علي، فلا ريب أنني كنت سأضطر للإجابة بأنها كانت صورة زائفة عن البراز ذاته.

كانت هذه المحدودية المثالية، من وجهة نظري، (الرذيلة الثقافية) الأساسية للمرحلة المبكرة من السريالية، كانت السلطات تتأسس في وقت لم يكن ثمة حاجة لأي سلطة، فبين البراز وقطعة من الصخر البلوري، لا لشيء، إلا لكون كلاهما قد نبعا من الأسس المشتركة للاوعي، لا يمكن ولا يجب أن يكون هناك أي فرق في الصنف، وكان هؤلاء هم الرجال الذين رفضوا سلطات التراث!) وإبان هذه الفترة في كاداكيس، حدث تعميق لرؤاه الخيالية، خصوبة منيعة من التجارب وأغنت تقنيته، كانت تعاطفاته الآن بصدق مع السرياليين، وشهد العام ١٩٢٩ وليس وحسب (اللعبة الحزينة) بل أيضاً (تكييفات الرغبة)، حيث تحول فيها الكولاج، لصق عناصر فوتوغرافية أو نقشية على قماشته. واستخدم هذا ليس كما فعل بيكاسو والتكعيبيون كوسيلة شكلية وتوسيع لباليت (لوحة الألوان) الرسام، مكملين التقطيعات المرسومة بعمل الفرشاة بطريقة نصية محضة.

بدلاً من ذلك استثمر الإمكانية التمزيقية للكولاج. وبدلاً من التقليل من موضوع الرسم، استخدمه لجعل الأهداف النفسية والاجتماعية

درامية، بجانبه التصويري مستخدماً دوماً كوعاء لتوصيل الأفكار. فرغم أن رأس الأسد مقطع فوتوغرافيا، فإن الدقة اللاجمالية للمساحات المطبوعة في العمل من الكمال بحيث نحتار أيهما الكولاج وأيهما الرسم، ومن العام هي (المباهج المضاءة) التي تكشف دينه المتعاظم لدى شيريكو في اللوحة المؤطرة داخل اللوحة والاستخدام الوهمي للون للإيحاء بجو شبيه بالحلم، وهي جديرة بالاهتمام لواقعيتها الفوتوغرافية التي تمنح موثوقية كبيرة لأشد المواضيع لا عقلانية.

في دأبه على الإذعان لأوامر اللاوعي، قام دالي بوضع فرشاته عند قائمة السرير بحيث يستطيع قبل خلوده إلى النوم تثبيت فكرة على اللوحة الناقصة كي يربط بين نومه وتطوره الأبعد، وفي أوقات أخرى كان (ينتظر ساعات طويلة دون وقوع أي من هذه الصور. حينئذ، وأنا لا أرسم، كنت أظل معلقاً..).

أو يحاول بكل السبل الممكنة أن يتظاهر بالجنون، إن رؤى (ثلاثة رعيان كنيسة يجرون بسرعة فائقة في طابور واحد عبر معبر ياباني) ستجعله ينفجر في نوبات من الضحك، وثانية، قام بتخيل غربان جاثمة فوق رؤوس الناس، متوجة بقطع من البراز، متحرراً من كل منطق، سجلها جميعها بعناية مهووسة.

في هذه الأثناء، رتب كاميل جيومانس أن يقدم معرضه الباريسي الأول في أواخر ١٩٢٩، بالنسبة لدالي كانت الشروط أن يسلم ٣٠٠٠ فرنك مقابل جميع الأعمال التي أنتجها خلال الصيف، أما جيومانس فسيأخذ نسبة مئوية من المبيعات وثلاث لوحات يقوم باختيارها بنفسه، ولقد نجح نجاحا فورياً إذ بيعت كل اللوحات تقريباً بسعر يتراوح بين ٦ و١٢ ألف فرنك، وابتيعت (اللعبة الحزينة) من قبل فيكونت دي نوئيل، الذي سيقتني في ما بعد الكثير جداً من أعماله، ولن يمر وقت طويل قبل أن يدرك السرياليون المساهمة المهمة التي في إمكان دالي الآن أن يقدمها للحركة.

إن إيمانه بأعلوية التجمع، وكلية وجود الأحلام وعنصر الصدفة قد نظر إليها كوسيلة لغاية وأداة للاستكشاف والاكتشاف، وتصريحه أنه لم يهتم بكافة القيم الجمالية والمواصفات الذهانية، كان في خط واحد مع تصريح السرياليين المعلن بأن استخدام التقنية كانت وسيلة لغاية، غاية تآلف الإنسان مع العالم، وخلال الأسابيع المقبلة وصل إلى كاداكيس كل من بونويل، ماغريت وزوجته، بول إيلوار وزوجته غالا.

كانوا قلقين من نوبات ضحكه المتشنج المستمرة والحالة العقلية العامة، وكذلك مهتمين بلوحته (اللعبة الحزينة)، واقترح إيلوار بنثرها الواقعي للبراز على مؤخرة الرجل، والذي أظهر تعليقاً خاصاً به، أي صلة بحياته؟ أكان في الواقع آكل براز؟ مهما يكن من أمر كان ثمة شعور بأن العمل قد أضعف بسبب الدعاية التي صاحبته باعتبارها وثيقة سايكوباثولوجية.

طمأنها دالي بأنه ليس مولعاً بذلك النوع من الشذوذ، غير أنه

(اعتبر دراسة البراز بمناسبة عنصر إرهابي، تماماً مثلما اعتبر الدم، أول إرهابي من الجنادب).

شهدت هذه الفترة بداية حبه الكبير لغالا، وبطريقته المعتادة ذهب إلى حدود متطرفة لكي يلفت انتباهها، إذا أخذ أفضل قمصانه وقصها قصة من القصر بحيث تظهر صرته، ثم مزقه من الكتف والصدر، أما الياقة فأزيلت كلياً، وقلب سرواله من الداخل إلى الخارج، وبعد حلاقة شعر إبطيه، تم طلاؤهما بالأزرق الخاص بغسل الملابس، وإذا لم يرض رضاً كاملاً، قام بإزالة الأزرق وحلق إلى أن غدت إبطيه داميتين، ثم فعل الشيء نفسه بركبتيه، وبالنسبة للعطر لم يجد غير (ايو دي كولون)، الذي أصابه بالغثيان؛ وهكذا قام بغلي غراء السمك والماء، مضيفا شيئاً من علف الماعز وشيئاً من الخزامى صانعاً معجوناً فرك به جسمه كله، كان مهيأ للقائها، وحينئذ رآها من خلال النافذة فأدرك أن الإعداد

كله إنما كان عادة زفافية، وهو يبدل على عجل، ويغسل الرائحة المنتنة للمستحضر بأحسن ما يستطيع، جرى إليها ولكن ليخر عند قدميها في ضحكة هستيرية.

لم يكن رد فعل غالا الأولي إيجابياً، فكرت أنه بغيض ولا يطاق، ومع ذلك أخبرها حدس شبيه بحدس (الوسيط) أن هستيرياه لم تكن بهجة ولا شكاً، وإنما تعصباً، وأخذ الواحد منهما يعتمد على الآخر بصورة متزايدة، وذات يوم، إذ ألقى بنفسه أمام قدميها، هتفت:

(يا ولدي الصغير! سوف لن يترك أحدنا الآخر أبداً).

غالا: ولدت باسم إلينا ديليوفنا دياكانوف، في روسيا، كانت واحدة من أكثر النساء، فتنة حول السرياليين في تلك الأيام، وقد وقع معظمهم في حبها قبل زواجها من الشاعر بول إيلوار، ومع هذا فالمعروف عنها قليل حقاً، إنها كالطيف تظهر وتختفي، تاركة فقط أثراً زائلاً يحرك مخيلتنا.

لم يكتب عنها أحد أكثر من دالي، فالعديد من أعماله مهداة إليها، وكثير ما توقع باسميهما المضفورين، وحين قفل الآخرون راجعين إلى باريس، بمن فيهم ايلوار، بقيت مع دالي في كاداكيس.

كان دالي الآن يشتغل على بورتريه لبول إيلوار وقماشتين أخريين كبيرتين، إحداهما ستثير فضيحة، كانت تمثل كما يخبرنا، (رأسا كبيراً شاحباً كالشمع، الخدين ورديين جداً، الرموش طويلة، والأنف المؤثر مضغوط على الأرض، إن هذا الوجه بلا فم، وفي مكانه كان قد ألصق جندب ضخم، كانت بطن الجندب متعفنة، ومليئة بالنمل، وبعض من هذا النمل كان يعدو عبر الفضاء، الذي كان يجب ملؤه بفم الوجه الكبير المكروب، الذي انتهى رأسه بمبان وزخارف من طراز ١٩٠٠). وسمى اللوحة (المستمني الكبير).

جمع أعماله مرزومة لمعرضه المقبل، انطلق مرة أخرى إلى باريس،

ولقد انضم هذه المرة إلى جماعة السرياليين.

لعله من الضروري أن نتوقف لحظة فيما نقوم بدراسة تطور الرسم السريالي والحالة التي بلغها إبان الوقت الذي تدخل فيه دالي، في حين أنه من المستحيل أن نقوم هنا بتلخيص جميع البيانات التي حددت المبادئ التي قامت عليها واستمرت في النمو، فبوسعنا أن نتأمل بعض أهدافها الأساسية.

تم وضع الأسس النظرية الأولى للسريالية في ١٩٢٤، عام البيان السريالي الأول، تحت إشراف اندريه بريتون.

لقد كرست السريالية نفسها إلى تغيير نظامي بعيد للقيم وموقف اتجاه اللاشعور باعتباره المنبع الجوهري لكل فن، في إثر حركة الدادائية التمزيقية والفوضوية، التي انتهت في ١٩٢٢، وكنتيجة، تم وضع تعريف، معجمي:

(إن السريالية آلية سايكولوجية صرفة، المقصود منها التعبير، شفوياً، بالكتابة، أو بوسائل أخرى، عن حركة الفكر الحقيقية، أوامر الفكر، في غياب كل سيطرة يمارسها العقل وخارج كافة التسلطات الجمالية أو الأخلاقية.) أنسيكلوبيديا.

بالفلسفة ترتكز السريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لأشكال معينة من تداعي الأفكار المهملة قبل الآن، بالوجود الكلي للحلم وباللعب النزيه للفكر، إنها تنزع إلى التخلص من جميع الآليات السوسيولوجية وأن تحل محلها في حل المشاكل الأساسية للحياة).

كانت الروح الجوهرية للسريالية، في ذلك الوقت، قد صيغت على نحو واضح، كانت مرحلة حدسية خالصة، قال بريتون:

(أنا أؤمن بالانحلال المستقبلي لحالات الحلم والواقع، المتناقضة جداً ظاهرياً، في نوع من حقيقية مطلقة، أو ما فوق واقعية، إذا جاز أن أسميها هكذا).

لم يكن آنئذ أي وجود لمفهوم عن الرسم السريالي، في الواقع كان من الصعب أن يفهم المرء كيف أنه في الإمكان أن تتجاوز (كل الانشغالات.. الجمالية) في الكتابة الآلية، في الخيالات وحالات الهلوسة فقط يمكن أن يبرز تيار الوعي، وبالفعل، فقد عبر بيير نافيل، في ١٩٢٥، عن وجهة نظر تقول أنه ليس في الإمكان أن يكون ثمة شيء في الرسم السريالي، وكانت الفكرة إجمالا تناقضاً في الصيغ، فبريتون لم يجد التعريف صارماً كل هذه الصرامة. وقد نشر في نفس العام كتاباً، بعنوان لا يزال مردداً (السريالي والرسم)، والذي أعلن فيه:

(بإمكان الرسم أن يعوض عن الوحدة الايقاعية)، وبالإمكان أن يكون هناك رسم كـ (أداة للاكتشاف).

إن الهوية السريالية تتوقف على وثاقة صلة الصورة المنهجية والايقونوغرافية بالأفكار الرئيسة للحركة، بمعنى، بالآلية، و(رمز الحلم).

إن آلية رسامين مثل ميرو: (بدلاً من الشروع برسم شيء ما، فأنا أبدأ بالرسم، وإذ أنا أرسم تأخذ الصورة بتأكيد نفسها، أو توحي بنفسها تحت فرشاتي، ويصبح الشكل علامة على امرأة أو عصفور فيما أنا اعمل.. إن المرحلة الأولى حرة، لا شعورية...).

كما نرى، فقد نبذت السريالية منذ البداية العقلاني والمنطقي في صالح اللاعقلاني، فقد حث الرسامون على عدم استلهام وحيهم من الواقع، بل من (نموذج داخلي صرف) والذي كان محدداً في أولئك الرسامين الذين اكتشفوا ثانية السبب في الرسم، (هؤلاء) قال بريتون:

(كان بيكاسو، ماكس ارنست، ماسون، ميرو، تانغي، آرب، بيكابيا ومان راي. لم تكن الخاصية الفنية هي المهمة، بل خاصيتها السريالية، مضمونها المحتجب فحسب كان ذا قيمة، ويكشف هذا الحافز الفارق بين الرسم السريالي وبقية أشكال الإبداع الفني في ظل سيطرة الاعتبارات السريالية)، بينما لا تزال الآلية اليوم باقية أفضل منهج لاختيار المصادر

الخيالية. فلم يكن السرياليون جاهلين بالضعف الموروث في العملية. فقد اعترف بريتون وهو يتحدث عن تعريف السريالية المصاغ في ١٩٢٤:

(إنني خدعت في ذلك الوقت بالدفاع عن استعمال الفكر الآلي غير المزال عن كل السيطرة التي يمارسها العقل فقط)، بل وكذلك مفصول عن كل (التسلطات الجمالية أو الأخلاقية). كان يجب على الأقل أن تقول: (الوعي الجمالي أو التسلطات الأخلاقية)، ورغم أن المقترب الآلي قد يكون آسراً، فكأن للصورة عادة تكرار نفسها بشكل محدد، فيتسلل عنصر من الرتابة والتكرار إلى التجربة الشعرية، وبحلول ١٩٢٨ كان العديد من الرسامين السرياليين من صيرورة استنباط طريقة يستطاع بموجبها إتمام الاكتشافات التي تخلفها الصدفة عن طريق تدخل الفنان ذاته، من أجل تحقيق الإدراك الكامل لما أوحت به الصيرورة الآلية.

بكلمات أخرى، ستكون درجة معينة من السيطرة ضرورية.

شاطر دالي السرياليين إيمانهم بتطبيق الصيرورة الآلية على الرسم، بتسجيل الصور اللاإرادية التي توحي بها الأحلام، وكذلك كان يرى أنه، كي تحقق اللغة المجازية إمكانياتها كاملة، فلا بد من تطورها بطريقة واعية تماماً. ولم يكن ذلك يعني أنه يكبح سيرورة تداعي الأفكار الحر الذي بواسطته توحي صورة بصورة أخرى، بل كان يسعى لتطور إلهاماته السيكولوجية بكل الدقة والحذق الفني الذين في متناوله، بأسلوب واع ومدروس. (صورة فوتوغرافية مصنوعة باليد) كانت الصيغة التي يستعملها لوصف تقنيته، والتي كان يعني بها أنه ليس في الإمكان تمييز لوحته عن الفوتوغرافيا ولذلك فإنها أكثر قابلية للتصديق، وحتى أن حجم الكثير من هذه اللوحات لم يكن أكبر من الصورة الفوتوغرافية المتوسطة.

لقد حددت الأسس الفرويدية للسريالية تحديداً واضحاً بين البيان السريالي الأول عام ١٩٢٤ والبيان الثاني عام ١٩٢٩.

فنياً. وقعت لوحات تلك المرحلة في مجموعتين:

الأولى هي المقترب الحدسي، التلقائي لماسون وميرو، بولائه للأحلام، الحماقة والتنافر. لقد اقترح بريتون الخيال الجامح، وإن تعارض مع الخيال المألوف، فذلك أفضل.

الطراز الثاني من الرسم السريالي يعتمد على تقنية واقعية موسومة يدلل بواسطتها على هوية الشيء، تدليلاً صارماً. وفي هذه الخانة نجد فن رسامين أمثال ماغريت، برونير ودالي. ومع هذا فهنالك فارق مهم في استخدام دالي لمقدرته الفنية. فهو يضعها في خدمة الآلية واللافعالية.

في الوقت نفسه فإنه أحيا، بواقعيته الوهمية المقنعة، نظرية الرسم كأداة تزيينية ودافع عن عودة الحكاية إلى الفن. لقد كانت مساهمة فائقة الأهمية، بالنسبة إلى السريالية في ذلك الوقت وأعطت قوة دفع جديدة لتجارب كانت لا تزال في مرحلة مترددة.

لعل بريتون كان واعياً، حتى في ذلك الوقت المبكر، بالمخاطر التي قد يواجهها دالي، فقد كتب في مقدمته لمعرض ١٩٢٩:

(إن مثل دالي رجل متردد بين الموهبة والعبقرية، أو كما قد يكون أحدهم قال ذات مرة، بين الرذيلة والفضيلة. إنه واحد من أولئك الذين يصلون من مكان بعيد جداً بحيث أن المرء بالكاد يملك وقتا ليراهم يدخلون. وحسب. إنه يحتل مكانه، دون أن يتفوه بكلمة في نظام من التصادم). ويستأنف في مقطع تال:

(من جهة أخرى ثمة أمل: أمل بأن كل شيء، لن يصبح قاتماً جداً، وبأن الصوت هو صوت دالي، لن ينكسر عندما يطرق سمع المرء، حتى برغم أن بعض (الماديين) متلهفون إلى أن صوته لا بد أن يختلط بصوت طقطقة حذائه ذي الجلد اللماع).

أيا تكون الشكوك التي خامرت النفوس، فقد تم التعبير عن الأهمية الممنوحة له بصورة واضحة:

(بمجيء دالي، لعلها المرة الأولى التي تنفتح فيها النوافذ العقلية على مصا ريعها، بحيث يستطيع المرء أن يشعر بنفسه منزلقاً إلى أعلى باتجاه مصيدة السماء الوحشية).

إن أصالة دالي، التفسير النقدي الثوري الذي أتى به ليطبقه على أعمال فنية مألوفة، ترجمته للهلوسات والأحلام إلى حقيقة متماسكة، وافتتانه بكل أشكال الانحراف كانت جميعها جوهرية بالنسبة للأهداف السريالية في ذلك الوقت، وفهمه لفرويد، الذي سيعتمد الكثير من أعماله عليه، أدى إلى تطوير نظرياته حول ل (الطريقة البارانوية).

في كتابه (المرأة المنظورة) يصفها ك (طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية مبنية على الموضوعية النقدية والنظامية لتداعي الأفكار الهذياني والتأويلات).

بمعان بسيطة كانت شكلاً من تأويل الصورة، حيث يرى المشاهد في صورة ما صورة مختلفة معتمدة على القدرة التخيلية للمتفرج، فمثلاً، يمكن للمرء أن يرى، في لطخة على الحائط، وجهاً، قلعة، أو جواداً يخب وبطاقة بريد لجماعة من الزنوج متحلقين حول كوخهم، كان يكفي النظر إليها من زاوية مختلفة حتى تستحيل بورتريها لأندريه بريتون.

(كان بريتون يصر أنه لماركيز دي ساد)، وقد غدت موضوعاً للوحة مستقبلية، وليست بعيدة عن المنهج البارانويي صورة لوتريامون، (الجميلة كلقاء عارض على مائدة تشريح بين ماكينة خياطة ومظلة)، بلغة فرويد إننا نتعرف على ماكينة الخياطة والمظلة بممارسة الحب.

لقد تصور دالي إمكانات إعطاء قيمة موضوعية على مستوى الواقع لعالم تجاربه اللاعقلانية، وأصبح النشاط البارانويي . النقدي نظاما لكشف صور وتداعي الأفكار، وشأن الطرائق الأخرى التي يستخدمها السرياليون، فقد كان وسيلة لإحداث الوحي بالقوة، وقد قاد النظام التأويلي للنشاط البارانويي. النقدي دالي إلى تحويل ملائكة Angelus

ميليه إلى لوحة غاية في الإيروسية، فقد وجد أن الرجل الذي على اليسار كان يستخدم قبعته لإخفاء عضوه المنتفخ، وأن المرأة كانت حاملاً، والمذراة، المغروسة في الأرض بموازاة كيس البطاطا المفتوح، كانت ترمز إلى الذكر وكيس البطاطا إلى الأنثى، وأكد دالي بإيراد الدليل بأن النجاح الهائل للصورة، بصرف النظر عن موضوع دراستها، كان ناشئاً عن مضمونها المستتر، وسينتج عدداً من الصور حول هذا الموضوع، مثلاً (غالا) و(ملائكة ميليه يسبقون مباشرة وصول الشكل التصاعدي المخروطي)، مصورة في (السريالية في خدمة الثورة) العدد ٦، ١٩٣٢، و(تأملات حول قيثارة). وكلتاهما منفذ بين ١٩٣٢ و١٩٣٥، وهما مثالان يطبق فيهما الطريقة على الشخصية (الملائكية) الممسوسة، وشرع بموضوع فني آخر عندما اكتشف في أسطورة وليم تل، ليس التكريس البنوي الذي رآه الناس، بل تشويها خاصاً بسفاح القربى، واستكشفت في (وليم تل)، (لغز وليم تل) و(شيخوخة وليم تل).

كانت موهبة دالي الفائقة الوصف في عرض هذيانه اللاعقلاني، وتذوقه الفظيع للحسي، يعملان إضافياً، وأكد ولعه بالكرومو لثغرات (صورة بالألوان مطبوعة حجرياً) ك (أقل تقليدات الطبيعة اتفاقية)، وألقى ضوءاً على عمله نفسه الذي كان ذا (طبيعة اتفاقية)، وذا (فوتوغرافية فورية بالألوان وبصورة رائعة جداً، نابضة بالحياة إلى حد بعيد، تصويري إلى حد بعيد، رسم زيتي ممتاز، غير مستكشف، خادع، فوق اعتيادي، واهن وذو لاعقلانية صلبة).

بالطبع يمكن قبول ايقونوغرافيا عمله، كما سيصر دالي نفسه، دون السؤال عما يعنيه كل تفصيل، ومع هذا فإننا نعرف من روايته نفسه، وليس من طفولته وحسب، وإنما من الدراسات التفسيرية التي قام بها عن ميليه، وليم تل، ما قبل الرفائيليين وآخرين، بأن ثمة دليلاً على معنى محدد وراء معظم اللغة المجازية التي تجد طريقها إلى اللوحة، والبعض منها، مما يعلق عليها أهمية خاصة، هي الأخرى غير قابلة للنسيان،

مثل العكازين والساعات الرخوة، وأخرى، أكثر نذيراً بالخطر، حاول أن يشق لها قناة بتسجيلها على القماش، وكانت الجنادب، التي يخاف منها خوفاً مرضياً، تتطابق مع كرهه لوالده. أما البراز فكان ينظر إليه بوصفه (العنصر المروع)، والأسنان رمز جنسي فرويدي، والدم، الذي يدفع بقوة إلى عينيه عن طريق تعليق أو أرجحة رأسه، فكان يثير صوراً خادعة شبكية، وكان التعفن ذا ضوء، قاسي كالذي لساق نبتة، وكان يرى بوصفه جميلاً دائماً. تماماً كما لا بد أن تكون الإيروسية قبيحة دائماً، والأدوات، مثل الآلات الحادة، هي ترميزات عن البتر.

كان يعتبر أن الرموز الثلاثة الأساسية للحياة هي البراز، الدم والتعفن، قال ديفيد كاسكوين:

(إننا قد تعلمنا منذ ذلك الحين أن نتعرف على رمز الرغبة في رموز الرعب).

منذ طفولته الباكرة، كان دالي منجذباً لفيرمير الدلفيتي، لم يكن لرسام تلميذ مخلص مثل هذا، فربما أن فيرمير هو الرسام الوحيد الذي رسم نسخة عنه على الإطلاق، وبحسب كلور كاولز، فقد طلب منه روبرت ليهمان المصرفي. الجامع رسم نسخة عن فيرمير، فأكد له دالي أن ذلك مستحيل، ولكن في أوائل الستينيات، وبعد فحوصات منهكة وتحليلات للألوان والأصباغ، وللطريقة التي كان يطبق بها الصبغ على العرض الذي كانت تتطلبه الفرشاة، كابد دالي عدداً من الجهود الثقافية العنيفة لكي يضع نفسه في حالة التلقي، وفجأة أعلن أنه اكتشف أمراً استثنائياً في اللوحة، مما لم يكن يجب أن يكون هناك، وللفور تجمع الأخصائيون بنظرتهم المبكرة، إلى أن اكتشف أحدهم شعرة من فرشاة الرسم مختبئة بين ضربات الفرشاة، وتم الكشف عن مصدر ضيق دالي، وشاعراً بالفرح، جلس عندئذ قبالة قماشته وشرع يرسم قرن كركدن، الذي كان يرى في بنيته منبع كل حياة، وتكرر الرمز في عدد من الأعمال، من بينها (السرعة القصوى لعذراء رافائيل)؛ وكان لكمال لولبها

اللوغاريثمي تضمينات أفلاطونية بالنسبة لدالي، وتأثير فيرمير على عمله يمكن ملاحظته في عدد من الأعمال:

(اختفاء الصورة)، وبصورة مباشرة أكثر في

(شبح فيرمير الدلفيتي الذي يمكن استخدامه كمنضدة).

لقد كان الطعام واحداً من وساوس دالي دائماً، إنه يتكرر بتواتر في سيرته الذاتية: تبدأ المقدمة بـ (في سن السادسة أردت أن أكون طباخاً)، وكلمات مثل (سبانخ)، (محار)، (الحفش)، (آكل لحوم البشر)، (عظام) و(كافيار) يجري استعمالها بكثرة لوصف الرسم، ولقد قادته لرسم بورتريه لغالا بشرحتي لحم ضان على كتفيها، وكذلك (فطام تغذية ـ الأثاث)، وكان طبخ الديك الرومي بدون ذبحه واحداً من ابتكاراته المطبخية، وقد تصور ذات مرة فكرة القيام بصنع مائدة من بياض البيض بحيث يمكن أكلها، وهو يصر (إن الطبخ ذو صلة وثيقة بالرسم)، ولعل عبادته للطعام ولفيرمير تفسير، لماذا توحي (شبح فيرفير) بإمكانية استخدامها كمائدة للطعام.

إذا كان لفيرمير علامات متفوقة في صالة رساميه، فيأتي فيلاسكويز في الدرجة الثانية، مخفقاً فقط في الإلهام والغموض، مطلقا براءته البارانوية ـ النقدية.

رأى ابنة الملك الإسباني لفيلاسكويز في قمة معبد هندوسي، فما يشكل الإلهام الشاعري لـ (طيف وجه وصحن فاكهة فوق ساحل) إنما هو الذكاء التقني والثراء اللوني عند فيلاسكيز، كما وأن اللوحة ريادة في استعمال الصورة المركبة.

إن قاعدة صحن الفاكهة هي نظرة ورائية إلى ممرضة طفولته لتشكل الأنف وفم الوجه، فيما الفاكهة وخط الساحل ممسوخان إلى كلب.

إن التاريخ ليوفر الكثير من مثل هذه الأمثلة الفنطازية في الفن:

منظور مشوه، صورة مركبة، رؤى بؤس الشخصية جداً، واستخدم

الصور المزدوجة من قبل رسام القرن ال١٦ أرسيمبولدو، وقد وضعت جميعها موضع الاستعمال من قبل السرياليين الذين نبذوا في البداية الأسس العقلانية التي قامت عليها هذه التقنيات، وممزقين الستارة، أثبتوا بالبرهان بأن كل شكل من الغريب والمجنون يمكن أن يستخدم في سبيل الفن وينقله إلى خارج حدوده، وقبول دالي بأي شكل من أشكال الجنون أخذه أبعد من بقية السرياليين، وبمحاكاته للعقل المشوش المصاب بالبارانويا، أصبح حساساً فوق العادة حيال المظاهر الخفية والمظاهر المضادة، رائياً ليس صورتين أو ثلاثاً فحسب، بل سلسلة من الصور ممدودة بقدرة العقل وحسب، ففي (اللغز اللانهائي) ست صور محجوبة ممثلة في اللوحة، وأقل تعقيداً هي (الشيخوخة)، (المراهقة)، (الطفولة).

دافع دالي عن أن الصورة الهذيانية التي يوحي بها شيء أولي قد تكون الواقع الحقيقي، وقد كتب في (المرآة المنظورة):

(إنني أتحدى الماديين بأن يحققوا في المسألة الأرجحية الأكبر في الوجود إذا ما أخذ تدخل الرغبة في الاعتبار).

وقال بريتون:

(لقد ظلت القدرة الكلية للرغبة، منذ البدء فعل الإيمان الوحيد للسريالية)

إن قوة الطاقة الهلوسية لدالي تجعل الآخرين يؤمنون بحقيقية ما يراهن وفي الحقيقة إن في إمكانه أن يقول إن تعفن حمار يمكن اعتباره بمثابة:

(الوهج القاسي والباهر لجواهر جديدة).

ويمكن رؤية واحد من استعمالاته الأكثر براعة للصورة المزدوجة في اللوحة المرسومة (إسبانيا).

إن مجموعة الفرسان والأشكال البشرية المشتبكة في قتال، مشكلين

وجه المرأة، تدين بشكل لا يخطئ إلى ليوناردو، رسام آخر من الماضي كان يكن الإعجاب له، كان كلاهما يشاطر في أساس مشترك من الإبداعية، وبلا ريب فإن دالي كان مطلعاً على دراسة فرويد عن ليوناردو، وأيضاً على نصيحة ذلك الفنان بالنظر إلى اللطخات الرطبة فوق الجدران التي يمكن أن يرى فيها كل أنواع الصور الغريبة والخيالية.

(البؤس المدقع للإبداع التجريدي) هو عنوان فصل يتهجم فيه دالي على الفن التجريدي.

كان يرى فيه افتقاراً للثقافة الفلسفية والعامة ودليلاً على الضعف العقلي، ومقدماً لنا

(فوق التفاؤلية الجديدة لورقتهم الصقيلة حساء الجمالية التجريدية، التي هي بحق وحقيقية أسوأ حتى من حساء الشعرية البارد والقذر للتوحيدية الجديدة، والتي لن تقترب منها حتى أشد القطط المتضورة جوعاً).

وكترياق لنفوذه ونفوذ الفن الإغريقي، الذي كان بيكاسو وفنانون آخرون يمجدونه في باريس، دعم دالي زخرفة وفن العمارة الخاص . (الفن الحديث)، الذي كان يعتبره بمثابة (النتاج السايكوباثولوجي الأخير للانحطاط الإغريقي . الروماني)، واجداً في تزيين مداخل مترو باريس نبتة من الحديد المطاوع مفعمة بالغموض، الإيروسية والفساد، وكانت مباني الحلم الخيالية لأنطونيو جودي في برشلونا، منازل مصنوعة للمجانين، والمهووسين جنسياً)، مألوفة تماماً لدالي وكانت بارك غيل وباساليكا، كنيسة العائلة المقدسة توحي باكثر الأساليب مادية عن إصرار الأحلام في وجه الواقع).

إن الكثير من الأشكال (المتموجة . المتشنجة) في لوحاته بين ١٩٣٠ و١٩٣٤ يمكن اقتفاء أثرها حتى العناصر التزيينية لـ (الفن الحديث) في ١٩٠٠، وقد رأى في وجوه هذه التماثيل الهستيرية هاتي النسوة

المجنونات اللواتي كان الدكتور شيريكو يعالجهن في المستشفى العقلي في سالتبترير.

إن معالجة ما يعطي كل مظهر الشعر المتحجر على صورتين في (جرن المعمودية) تمتلك الهذيان المقترن بأكثر إفراطات ذلك الأسلوب تطرفاً، كما وأنه استفاد استفادة مهمة من مواضيعها التكوينية، وتظهر اللوحة، إلى ذلك، اهتمامه المتزايد بالقيمة العاطفية للمنظور العميق الذي وجده في لوحات معينة عند دي شيريكو، ولكن في حين كان شيريكو محركاً بالغموض الذي يختفي وراء العلاقات الطبيعية، كان دالي يثير عالما هذيانياً من العقلانية الإكلينيكية السابحة في ضوء قزحي اللون.

إن ما يشترك به مع دي شيريكو إنما هو القدرة على إسقاط اضطراباته الواضحة بنفس المقبولية، رغم الطبيعة الجامحة للغة المجازية، و(الرجل المرئي)، التي بدأها في ١٩٢٩، لم تنج من تأثير الفن الحديث، المميز في معالجة (الرأس المهبلي) للشخصية، وأيضاً التزيين الحسي لمقدمة اللوحة.

ثمة شك ضئيل في أن نظريات دالي وانشغاله البلاستيكي بهذا الأسلوب قد أديا إلى تجديد الاهتمام بالحركة وإعادة تقييمها.

ما من شيء كان سيرضيه (الفن الحديث) الأولى لألفونس موكا: (هذيان... هذيان القبيح).

مهما يكن من أمر فقد كانت مرحلة مثبطة بالنسبة لدالي، فلم يكن مبيع لوحاته بعد معرض جيومان يسير سيراً حسناً، والذي ألقى اللوم بسببه على (ماسونية الفن المعاصر).

كان جيومان قد أشهر إفلاسه وهو مدين له بمال، إذا لم يبتع الجمهور لوحاته، فلعله يبتاع مبتكراته.

كانت غالا تطوف يومياً شوارع باريس حاملة حقيبة رسوم لمواد مثل

مانيكانات شفافة لواجهات المحال، أجسامها ممتلئة بالماء والسمك الذهبي الحي بلاستيكية بحيث تلائم محيط الجسم، أحذية بلوالب لكي تزيد متعة المشي، أظافر اصطناعية من مرايا مصغرة ضئيلة يجد المرء فيها نفسه، ثياب بتخريمات زائفة وحشوات تشريحية كعنوان على الخيالات الإيروسية للرجل، وقد نبذت بوصفها لا تجارية في ذلك الوقت، والبعض منها سيظهر نتيجة نفوذه، والتي لن يستلم مكافأة عليها.

قام دالي بتنفيذ العديد من الأشياء السريالية للجامع الإنكليزي، إدوارد جيمس، الذي كان يدعوه (الشاعر العندليب)، أريكة مي ويست، المصنوعة في شكل شفاه والمأخوذة من بورتريه كان قد رسمه لها، التلفون. السرطان البحري الشهيرة، في منزل جيمس الريفي في سوسيكس، البيانو الأبيض الكبير مرتفعاً من وسط حوض ذي نافورات تنبجس من لوحة المفاتيح، ومنذ وقت مبكر يرقى إلى ١٩١٤ كان مارسيل دو شامب قد قام باختيار (جاهزة الصنع) و(جاهزة الصنع المساعدة) التي يمكن اعتبارها أولى الأشياء السريالية، وفي ١٩٢٤ اقترح بريتون صنع أشياء معينة لا يراها المرء إلا في الأحلام، وفي الأعوام التالية جذب السرياليون الاهتمام إلى أصناف متعددة من الأشياء: الشيء المؤسس، الشيء الذي يعمل رمزياً، المبتكر من قبل دالي، والتي كانت تعتمد على الفانتسماغوريا والصور التي ينتجها اللاشعور.

كان المقصود بهذه الأشياء أن تحدث بوسيلة غير مباشرة عاطفة جنسية خاصة وقد أدت، باستدعاء نشاط دالي المغالي في اضطرابه الناشئ عن الفكرة المستحوذة، على خلق أشياء مثل (صدر امرأة استعادي يلتهمه النمل)، (السترة المثيرة للشهية الجنسية)، التي ربط بها خمسين قنينة نبيذ مليئة بكريم دي مينث (بطعم النعناع) وذبابة ميتة، و(الكرسي الجوي)، بمقعد مؤلف من ألواح شوكولاته، وعلى مستوى أكثر دلالة على الطموح كانت الحلزونات المئتان الحية، الصالحة

للاكل التي ترحف فوق شخص شبه عار في تاكسي مكلل باللبلاب.

يرقى تعليق دالي المرضي بالحذاء إلى عهد الطفولة ويظهر في عدد كثير من اللوحات والأشياء، ولقد ابتدع سكيابريللي قبعة على هيئة حذاء مقتبسة من فكرته ، إنه لشيء (محمل كثيراً بالقيم الواقعية كنقيض للأشياء الموسيقية التي حاولت دائماً أن أصورها ككمنجات كبيرة . ناعمة مخربة، مهشمة، من اللحم المتعفن...).

أكد دالي بإيراد الدليل، أن الشيء السريالي قد شوه تماماً مرحلة الحلم السوريالية، والكتابة الخيالية من المعنى التي يمليها اللاشعور.

كان يرى الشيء كحقيقة جديدة، لا مجدية من وجهة نظر خاصة ولكن (مخلوقة كلياً لغرض التجسيد بطريقة فتيشية، بأقصى حقيقة ملموسة، أفكار وخيالات ذات شخصية هذيانية).

فالناس لن يواجهوا بعد تحديدات التكلم عن هوسهم ومخاوفهم المرضية وحسب:

(بل إنهم يستطيعون الآن أن يلمسوها، يعالجوها ويشغلوها بأيديهم أنفسهم).

لقد قام أيضاً بتصميم عدد من الأشياء المصنوعة من الخبز، وأكد:

(غير مقصود لإسعاف وتغذية الأسر الكبيرة. كان خبزي على نحو ضار خبزاً لا إنسانياً، كان خبزاً أثار ترف الخيال ضد نفعية العالم العقلاني العلمي...).

كان المقصود أن يكون أرستقراطياً، بارانوياً، مشلولاً وظاهرياً، وكانت أحدث الأفكار في أسلوب دالي الحقيقي أن يخبز رغيفاً بطول ١٥ مترا، كان سيوضع، ملفوفا في الصحف، في حدائق القصر الجمهوري، على أن يتم تسجيل رد فعل وتخمين الجمهور بصورة تفصيلية، وفي اليوم التالي تم العثور على رغيف طوله متر في محكمة فرساي، وعقب ذلك ظهور أرغفة بطول ٢٠ متراً في نفس الوقت في الساحات العامة في عواصم مختلفة

من أوروبا، و(لمعرض نيويورك الدولي الأول) في ١٩٢٩، اشتملت لوحة دالي (حلم فينوس) على ١٧ حورية ماء في حوض مليء بالماء:

كان بعضهن يقوم بحلب بقرة تحت مائية، وبعضهن يعزف البيانو أو يرد على التلفونات.

وبخضوعها فقط لقوانين الصدفة أو الضرورة السايكولوجية، فقد وطدت هذه الأشياء قانون اللامتوقع، مضيفة تماسكاً على عالم حلم كان يعين نفسه بتجربة مثيرة وشاعرية جديدة، وأثبتت رأي لوتريامون في أن الشعر يمكن كتابته من قبل الجميع.

كان تدخل دالي غير المنقطع في جميع جوانب نشاط السرياليين. كتابته النقدية/ رسمه، أشياؤه وشعره. كان كل ذلك مساهمات جوهرية في حيوية الحركة، أما هاجسه بجميع جوانب المظاهر البصرية وافتتانه بإضفاء الحياة على الجماد وبحثه عن المعاني البيولوجية المستورة قد شكلت الفرضية لإلهامه الأيديولوجي، ووفقا لسارين ألكسندريان:

(رجل من عصر النهضة محول إلى التحليل النفسي).

في حالات معدودة فقط قام دالي بإعطاء أي تفسير يتعلق بمعنى لوحاته.

لقد كتب في (غزو اللامعقول):

(إن حقيقة كوني أنا نفسي، في لحظة الرسم، لا أفهم صوري لا يعني أن هذه الصور بلا معنى؛ على العكس، فمعناهما يبلغ من العمق، التعقيد، التماسك واللاإرادية بحيث أنها تفلت من أكثر التحاليل بساطة للحدس المنطقي، لأجل وصف صوري باللغة اليومية، لأجل تفسيرها، من الضروري إخضاعها لتحليل خاص، ومن المستحسن بأكثر الصرامة العلمية الموضوعية الطموحة الممكنة.

عندئذ ينشأ أي تفسير"at posterlori" ما إن توجد الصورة كظاهرة منذ الآن.

إن الساعات الرخوة المقلقة في (إلحاح الذاكرة إنما ظهرت إلى

الوجود نتيجة لأكل الكميمبرت ذات النعومة الاستثنائية).

يقدم مارسيل جان شرحاً أكثر إضاءة، إن كلمة montre (ساعة) كلمة. صورة ذات معنى مزدوج: في الفرنسية، إنها صيغة لأمر من الفعل montrer واسم montrant الزمن. يكفي هناك تجربة طفولة شائعة جداً: الطبيب يطلب من الطفل المريض أن يعرض لسانه، الذي من الجلي أنه طري، الطفل، إذا جاز لنا القول، La montre molle (يعرضه بالمعنى المزدوج الذي يمكن أيضاً أن تعينه هذه الجملة في الفرنسية (السلعة الطرية).

إن الطبيعة اللاعقلانية وحتى المعذبة لهذا الفعل بالنسبة للطفل، نظراً للظروف، من الممكن يقيناً أن تشكل تجربة قابلة لترك انطباعات عميقة في النفس، هاهنا، إذاً، الأصل الأكثر لصورة الساعات الطرية، أصل وجد في ذاكرة طفولة حقيقية، والذي يبدو أنه معزز بعناوين الصورة...). وبعد اقتنائها من قبل صاحب الصالة الأميركية جوليان ليفي، فقد بيعت وأعيد بيعها إلى أن تم تعليقها أخيراً في متحف الفن الحديث، في نيويورك، وكان لها أن تحقق نجاحاً شعبياً هائلاً بحيث تم صنع نسخ طبق الأصل منها لجذب الزبائن لمحلات الأثاث والخضروات.

بعد بضع سنين رسم (طيف الإغراء الجنسي) مع تفسيره بـ (تنبؤي في ١٩٢٨، في ذروة عبادة التركيب البنيوي الوظيفي والعملي، في عز الشكلية الأكثر فظاعة، بضخامة العضلات المدورة واللعابية لماي ويست الدبقة، والمربعة بمعان بيولوجية خفية، أما اليوم فأعلن بأن كل الإغراء الجديد للنساء من الاستعمال الممكن لقابليتهن ودهائهن كأشباح، بمعنى انفصامهن الممكن، تحللهن المقبري والنير)، وسيكون الآن للنساء ذوات الإغراء الجنسي أجزاء من تركيبهن البنيوي قابل للفصل، يمكنهن توزيعها لاستثارة الإعجاب، ويبدو من اللامحتمل أن تكون هذه اللوحة ثمرة غيبوبة تنويم مغناطيسي أو هلوسة بقدر ما هي محاولة، بوعي حاد، لتحقيق واحدة من أفكاره:

لقد عبر عنها بألوان متألقة، لأنه أراد لها أن تكون (أكثر جمالاً وإرهاباً من كمأة الموت البيضاء: قوس قزح).

إن صورة العكازات التي تسند الطيف، والتي سوف تظهر في الكثير من اللوحات التالية، قد نشأت حين كان طفلاً يقيم عند السيد بيتشو، فدالي يرى فتش (صنم) العكاز بطريقتين:

أولاً، اجتماعياً، لمجتمع ثري ولكنه ضعيف في حاجة إلى السند.

ثانياً، إنه يرى في شكل العكاز معنى الحياة الموت. سنداً لشعوره المتخيل عند الملاءمة.

إن الرأس الهائل العديم الجسد في (نوم) مسنود بعكازات لا تحصى، لا تقوم برفعه عن الأرض وحسب بل تحمل وجهه. الشفاه، الأنف والعينين، إنه يتحدث عنها باعتبارها (دعامات خشب مستمدة من الفلسفة الديكارتية، مستخدمة على وجه العموم بمناسبة سند لرقة البنى الحساسة).

في ١٩٣٤ وجه دالي انتباهه لما سوف يدعوه الأشكال البشرية (الفورية)، والتي من الممكن أن يكون قد ألهمها التأثير الخاص لضوء الشمس الذي يوجد على الشاطئ في روسس، الواقعة على بعد عدة أميال من فيغوراس، رغم أنه يتحدث في مذكراته عن رسم بضع لوحات من الجلي أنها طبيعية جداً. (ألهمها اللغز المتجمد والدقيق للقطات فوتوغرافية معينة، والتي قمت بإضافة لمسة دالية من ميسونييه Meissonier إليها...).

لا ريب أن موضوع اللوحة الظاهري يمكن أن يكون قد أطلق بمشاهدة لقطات فوتوغرافية قديمة من طفولته وذكريات عن كونه برفقة مربيته على الساحل.

إن هذه الأشكال البشرية، لربما، هي أطياف، نسخ محولة، كما قال فرويد، عن (الزوار الليليين المكسوين بثياب النوم، الذين يوقظون

الطفل ليضعوه على المبولة في حجرة النوم لئلا يبلل الفراش، أو الذين يرفعون الشراشف كي يروا كيف كان يمسك بيديه في النوم).

إن أحد الجوانب المهمة في أعمال هذه المرحلة هو التأثير الستيريوسكوبي الذي تولده هذه الأشكال البشرية تلقاء خلفية، علاوة على الافتقار الكامل للتشويه في المعالجة، وكذلك يمكن تبين تحرك غريزي باتجاه القيم الجمالية. ف (صورة بارانوية . نجمية). (طيف على الساحل في روسس)، وأيضاً (ظهيرة)، مع أنها مجردة من أسلوبيته المألوفة وابتكاراته الفتيشية، تحقق تأثيراً طيفياً وتنتج حالة إدراك من النوع الذي نتعرف عليه في الهلوسات أو في الأحلام، إنها تقبض على هاجس ملح لنشاط سري يقع في منتصف الطريق ما بين الحقيقة الواقعية وعالم الرغبات اللاشعورية السحري، وليست غير ذي ارتباط بسلسلة لوحات روسس، هي واحدة من أكثر أعماله الشعرية روعة، (العربة الطيف)، التي نرى فيها أن ظهري الشخصين الجالسين في العربة هما في الحقيقة جزء من المباني في المدينة البعيدة، فعن طريق كيمياء ما غريبة، بلغت العربة سلفاً غايتها فيما هي لا تزال بعيدة عنها بعض المسافة.

لمناسبة المعرض السريالي في صالة كوليه في ١٩٣٣، قام دالي باقتراح مقدمة كاتالوج يمجد فن ميسونييه Meissonier أكاديمي معروف من القرن الماضي، لـ (دقته اللاعقلانية).

فكانت المعارضة بين السرياليين اجتماعية، لقد وجدوا مغزى قليلاً في الاعتراف بمثل هذا الرسام كنموذج للسريالية، وأكثر إقلاقاً كان اهتمام دالي بالنازية وصعود هتلر إلى السلطة في ألمانيا، فقد ظهرت (مربية هتلرية) في أعمال معينة، فيما ظهر في (لغز وليم تل) بورتريه للينين بدون سروال وبفخذ ممتدة مسنودة بعكاز، وكان عليها أن تعرض مساهمة مخالفة جداً لتلك التي في (ستة أطياف للينين فوق بيانو)، المرسومة في العام الماضي.

إن (ستة أطياف)، برغم تركيبها الصوري، يمكن اعتبارها كعلامة لتعاطف دالي مع نزعات السريالية السياسية، ومن المفهوم، مع ذلك، أن أعمالاً مثل هذه للسرياليين لم تكن على الأرجح تلقى استحسان الشيوعيين، الذين كانوا يؤمنون بفن (واقعي اجتماعي). وما لبث هذا أن أدى إلى قطيعة بين الجماعات، بتشكل (اتحاد الكتاب والفنانين الثوريين)، الذي رفض دالي الانضمام إليه.

في المناخ السياسي لذلك الوقت، والسريالية تتخذ موقفاً أكثر ذاتية ضد قوى الرأسمالية، مبدلة (الثورة السريالية) بـ (السريالية في خدمة الثورة)، أفضت علاقة دالي القلقة مع الحركة، بعد نجاح معرضه الأول في نيويورك في "صالة جوليان ليفي"، الذي شخصه بوصفه الصوت الأصيل الوحيد للسريالية، إلى جانب اهتمامه المتزايد بالأرستقراطية، الملكية والكاثوليكية، أفضت إلى مجابهة مع السرياليين أثناء اجتماع في منزل أندريه بريتون.

إن الروايات تختلف عما جرى في هذا الاجتماع.

يقول البعض أنه طرد رسمياً، والبعض الآخر أنه انتقد بسبب غرابة الأطوار المفرطة.

لقد حضر دالي وفي فمه ميزان حرارة، مدعياً أنه يشكو من الرشح، ومع اشتداد المناقشة سخونة، كان دالي مستمراً في قياس درجة حرارته، ومع كل هجوم عليه استمر في نزع واحدة من القمصان العديدة التي كان يرتديها إلى أن ارتمى، وهو عار حتى الخصر، أمام قدمي بريتون.

كان دفاع دالي أن وساوسه بهتلر كان بارانويي وسياسي بحت، وأنه ربما سيكون أول من يجري التخلص منهم بوصفه مريضاً عقلياً، في حالة غزو أوروبا، ولم يكن جميع السرياليين مجمعين في معارضتهم، فنجح دالي في خلق جو من الاضطرابات والهوس بحيث انفض الأمر أخيراً، ومع أن دالي لم يحضر بعد الاجتماعات، إلا أنه كان لا يزال يدعى

للمساهمة في معارض الجماعة، بما فيها بورتريه لينين، المثير للجدل، الذي عرض في صالة بونجين في ١٩٣٤.

أياً يكن الأمر لقد كانت العلامة الأولى، والتي كان بريتون تبناها حينما كتب المقدمة لمعرض دالي الباريسي الأول، على أن (جرس صوت دالي الرائع) كان ليستمر بضع سنوات أخرى وحسب.

في غضون ذلك أثرى الحركة ببحوثه.

بين ١٩٣٢ و١٩٣٦، قام دالي بتطبيق وسائله العقلية والبلاستيكية على عدد من المصادر الإلهامية، إلى جانب قيامه بمساهمات أدبية في (المنتيور) و(دفاتر الفن) التي كتب لها مقالة عن الأشياء السريالية، وبدأ يستكشف شتى التشويهات الهيكل. عظمية والرأسية، حيث تتخذ الأشكال البشرية زوائد مشوهة تشويهاً غريباً. فـ (بيروقراطي جوي. رأسي عادي في فعل حلب قيثارة جمجمية)، (نفسي في سن العاشرة عندما كنت طفل الجندب)، وكذا (تأمل في القيثارة)، هي أمثلة نموذجية على مخيلته الإكلينيكية، جعلت أكثر إرباكاً بسبب معرفتنا أن أناساً بعينهم الغولة هم ضحايا مثل هذه التشويهات.

لم يكن من الصعب أن نرى في الشكل البشري المضحك قليلاً والذي بدون سروال في فعل حلب الناعمة، رمزاً استمنائياً واضحاً، في حين تدنو (تأملات حول القيثارة) من صورة الرجل في (ملائكة) ميليه وقد احتضن من قبل عارية شهوانية فيما هو يخبئ انتصاباً وراء قبعته.

في حالة واحدة حسب، ألهمتها هذه التشويهات، (بناء، واه مع لوبياء مغلية: هاجس الحرب الأهلية)، التي رسمت في ١٩٣٦، قام دالي بإعطاء بعض التفسير عن أفكاره:

(لقد عرضت جسماً بشرياً ضخماً ينفجر في زوائد هولية من الأذرع والسيقان يمزق بعضها البعض في هذيان من الاختناق الذاتي، وبمثابة خلفية لهذا البناء من اللحم المسعور والبيولوجية، رسمت مشهداً

طبيعياً جيولوجياً، تم عبثاً تثويره لآلاف السنين، متجمداً في (مجراه الطبيعي)، وقمت بتلطيخ البنية اللينة لتلك الكتلة الهائلة من اللحم في الحرب الأهلية بقليل من اللوبياء المغلية، لأنه لا يمكن أن يتصور المرء ازدراد كل هذا اللحم اللاواعي دون وجود (مهما كان غير ملهم) شيء من الخضروات المغطاة بالدقيق والشديدة الكآبة).

اقتراب آخر من وسواسه بالزوائد الطولية المدعومة بعكاز هو (المانيكان الجاوية)، بجسمها الهيكلي المشغول برهافة، بين أشكال فن البلاغة، هنالك شكل يعرف باستعمال الألفاظ استعمالاً خاطئاً، والذي بواسطته توفر المخيلة كلمة معروفة لتصف جزئياً شيئاً جديداً. مثلاً، إننا نتحدث عن قائمة مائدة، أو ذراع طاحونة، آخذين من شيئين مختلفين الوسيلة لخلق شيء ثالث، ويعطي (معجم أكسفورد الإنجليزي القصير) كمثال، (بحيرات تسمى بالاستعارة بحاراً)، مستعملة بالمعنى المرئي، يمكن وصفها كعلاقات غنائية، حين يكون رسم تخطيطي لتل وامرأة عارية مستلقية قابلين للتبادل.

إن الأقل ألفة بين أعمال دالي لوحة صغيرة بعنوان (هيكل عظمي مع ملحقه الغنائي متكئ على مائدة ليلية لا بد وأن يكون له درجة حرارة عش كاردينال)، مظهرة بيانو سائلاً، لوحة مفاتيحه السوداء والبيضاء مبسوطة بطريقة تتحول فيها المفاتيح إلى أسنان جمجمة متصلة بها.

في مزاج أكثر كبحاً هي (صدى الحنين) حيث أن الرسم التخطيطي لفتاة شابة وهي تثب، مكرر على هيئة الجرس في البرج وفي ثقب المفتاح في الدرج، بينما هيئة الجدار في المقدمة مكررة في برج الجرح نفسه، يمكن التعرف ثانية على دالي لدى شيريكو في الفتاة التي تثب، وظل حضور غير مرئي، إنها تلميح مباشر إلى أروع لوحات دي شيريكو (غموض وسوداوية شارع)، والإحالة معززة أكثر سكونيتها، الإحساس بأن الزمن نفسه قد تجمد، بكل شيء مستحم في سوداوية غريبة.

لم يكن حتى ١٩٣١ قد رأى النور أول معرض سريالي مهم خارج فرنسا، وأعقب معرض أمريكي بسرعة معرض دالي الشخصي في برشلونة، بعد ذلك بادر إي. أل. تي. مسنس بإقامة معرض جماعي آخر في بروكسل في ١٩٣٤، ومنذ ذلك الوقت فصاعداً باتت المعارض السريالية مألوفة: كوبنهاغن، براغ، طوكيو، تينريف، هولندا. وجرى تشكيل جماعات في أكثر من خمس عشرة بلداً.

في ١٩٣٦ افتتح معرض عالمي كبير في (صالات برلنغتون الجديدة)، لندن. وقد نظمه رولاند بيتروز، بالتعاون مع الجماعات الفرنسية والبلجيكية، وضم صوراً، أشياء، رسومات، كولاجات، تماثيل، أشياء بدائية أفريقية وأمريكية إضافة إلى رسوم الأطفال، ومثل دالي باثني عشر عملاً، من ضمنها (صدر امرأة استعادي) و(السترة المثيرة للشهية الجنسية).

خلال الافتتاح، قامت امرأة شابة بالتجول في الصالة وهي ترتدي ثوباً أبيض، رأسها ووجهها مغطيان كلياً بالأزهار التي كانت تستريح فوقها دعسوقات حية، كانت ترتدي قفازين طويلين أسودين جراحيين وتحمل نموذج ساق بشرية في يد وفي الأخرى قطعة من لحم الخنزير.

افتتح المعرض أندريه بريتون، وهو يرتدي ثياباً خضراء اللون، ويدخن غليوناً أخضر، ترافقه زوجته بشعر طويل أخضر، وخلال المعرض كان على دالي أن يلقي محاضرة مرتدياً بدلة الغوص، والتي كان قد استأجرها لورد بيرنزر للمناسبة، وحين طلب منه تعيين عمق الهبوط، أجاب أن السيد دالي سيقوم بالهبوط إلى اللاشعور.

في تلك الخوذة العادية بخوذة خاصة، وظهر دالي بالبدلة، مزينة بأيد لدائنيه، غطاء راديتر في أعلى الخوذة، سكين في الحزام وحاملا كلبين ذئبيين روسيين على صفائح رصاص.

بعد محاولته إلقاء محاضرته، غير مسموعة تماماً من داخل الخوذة،

قام دالي، وهو ينضح عرقاً ويكاد يختنق من الافتقار للهواء، بالإيماء بعنف لكي تزال الخوذة، ليفاجأ بأن الميكانيكي كان قد أغلق الصمامات بإحكام شديد بحيث يتعذر على أحد إزالتها.

شهدت نهاية هذا العام عدداً من الأعمال، كان من ضمنها اللوحة الممتازة (أكل اللحم البشري في الخريف)، حيث أن شكلا بشرياً ينشر نفسه فوق خزانة، فيما هو يأكل نفسه بالسكين والشوكة.

إن إحدى مساهمات دالي العظيمة كانت عرض الخلفية الهيولية للعمل الفني؛ إذا كانت صورة ملطفة بالضابط الجمالي ما كانت ستكون ما هي عليه، ففي حين أن كثيراً من عمله يمكن اعتباره توثيقاً خارجياً، فإن (أكل اللحم البشري في الخريف) هي انتصار للخيال.

إن الأمر يبدو وكأنه قد قام بترجمة كل الرغبات الإنسانية إلى لحم وليس كما المعتاد إلى شكل، وبعد عامين، في لندن، حقق دالي واحداً من مطامحه الكبيرة، مقابلة سيغموند فرويد، التي جعلتها ممكنة مساعدة ستيفان زفايج، وبينما هو يجتاز الباحة في يوم اللقاء، يروي دالي:

(أبصرت دراجة هوائية مسنودة إلى حائط، وكان على السرج، مربوطة بخيط، قنينة الماء. الساخن كان يمشي حلزون).

أما فرويد، الذي كان في ذلك الوقت مريضاً على نحو خطير، لقد روى أنه أبدى ملاحظتين وحسب:

(في اللوحات الكلاسيكية، أبحث عن تحت. الوعي. أما في اللوحات السريالية، فعن الوعي)، وعندما غادر ضيوفه، التفت إلى زفايج، قائلاً:

(إنني لم أر قط نموذجاً أكثر كمالاً عن الإسباني، أي متعصب).

لقد ادعى دالي في ما بعد، أن رأي فرويد عن الرسم السريالي إنما حكم بالموت على المذهب، ومن الآن فصاعداً يجب ألا تكون تجريبية بل تراثاً، لا ثورة بل نهضة.

قام زبون دالي الدائم، إدوارد جيمس، بشراء عدد كبير من أعماله إبان تلك الفترة، وكان ضيفاً دائماً في منزل جيمس.

في ذلك الوقت كانت إنجليزيته لا وجود لها عملياً. مما يعلل الالتباس الذي كان ينتج لدى سماع أحدهم يتحدث عن (خزانة ذات أدراج)، وبترجمة هذا حرفياً تماماً. قام دالي بالتباهي في (كابينة إنسان ذي شكل معين) كما في عدد من اللوحات، بامرأة مستلقية تبرز من صدرها أدراج كثيرة نصف مفتوحة، وقد تكون الفكرة تم إكمالها بالاطلاع على رسوم براسيلي من القرن الـ ١٧، التي أظهرت الشكل البشري مركباً من مواد مثل الصناديق، مضارب التنس وأبراج الأجراس.

قلائل هم الفنانون الذين أبدوا احتقارهم للآلة بقوة شديدة كما فعل دالي، عامل المنتجات المعاصرة معاملة على نحو ثابت بصرف النظر عن خاصيتها الطبيعية، إما بتحويلها إلى أشكال حية، أو بإخضاعها إلى الغضب الشديد للتفسخ، فالعربة التي تظهر في عدد من أعماله لا تبدو البتة وكأنها سوف تتحرك، فهي في (العزلة البارانوية ـ النقدية)، مستخرجة بالحفر، مثل أحفور من الصخر، وادعى أن (الآلات محكومة بالتقوض والصدأ)، والعقول الميكانيكية كالتلفزيون تقتل مخيلة وروح الإنسان.

لماذا ترى الناس عاجزين كل هذا العجز عن التخيل؟

لماذا، مثلاً، لم يقم صانعو دورات المياه بإخباء قنبلة في السيفون، لتفرقع عندما يسحب السياسيون الحبل؟

لماذا، عندما يطلب امرؤ روبياناً، لا يحصل على هاتف مطبوخ؟

إن كره دالي للإنتاج الكبير قاده إلى التفكير بعربة خلال فعل الولادة العبثي، كما في (أنقاض عربة تولد حصاناً أعمى يعض هاتفاً).

في مرحلة ما من إقامة دالي في إنجلترا، اكتشف لوحات أخوة (ما قبل ـ الرافائلين)، التي وجد في أعمالها علامة (بارانوية)، فإن موضوعهم

الأدبي إلى حد بعيد والرمزية المتقنة جداً. كانت جميعها صفات راقت لنزعات دالي، وعندما كتب:

(السريالية الطيفية للأنوثة الأزلية لما قبل. الرفائليين)

لم يكن ذلك محاولة لتبرير الحركة جمالياً، وإنما لاستكشاف المعنى المختبئ وراء المظهر الخارجي.

لقد أوضح بريتون لا ثقة السريالية بالنقد الفني، فقد رآه بوصفه (إخفاقاً تاماً) لأن النقاد يصفون الشكل أكثر مما يصفون المضمون، فالقيمة الحقيقية لأي عمل هي قدرته، ليس على التمثل، بل التنبؤ، واقتراح بريتون البحث عن جمال جديد يكون مقبولاً بالنسبة إلى عصرنا، وكان يصر بأن (الجمال سيكون تشنجياً)، وعبر عن الافتقار الكامل كالاهتمام بأعمال فنية لا تنتج (حالة من الاضطراب الجسدي المميزة بالشعور بريح تمر مروراً سريعاً عبر جبهتي وتجعلني حقاً أرتجف)، شعور كان يربط بينه وبين المتعة الإيروسية.

أما منهج دالي البارانوي، وقد شمل كتاباته، فساهم مساهمة غير قليلة في الطبيعة الإلهامية لذلك الذي يوجد تحت سطح الواقع، وعلى نحو مخالف لمغامراته الأدبية في مغزى (ملائكة) ميليه (أسطورة وليم تل) و(الفن الحديث)، لم يظهر فن دالي بنية مرئية عن تأملاته في ما قبل. الرفائليين، وقد يكون عكس الزي السائد للأزمنة والولع بـ (الذوق الرديء للعصر)، الذي تحدث بريتون عنه.

لم يحدث إلا في ١٩٤٤، في لوحة (تريستان كمسيح)، أن يبدو دالي ملهماً جزئياً ببيرن. جونز، في تفصيل درع الصدر المرصع بالجواهر، البرقع شبه الشفاف والوقفة المنافية الطبيعة المريبة لأكاديميته المتنامية. بين ١٩٢٧ و١٩٢٩، قام دالي بثلاث زيارات إلى إيطاليا، فوجد روما (الكاثوليكية) أصلاً وتفصيلاً، يجرى تدميرها تحت التعصير الموسوليني، ومعمارياً متصورة (بعقل أحد أولئك المنظمين الفاشلين

للمعارض الدولية ولحق بإدوارد جيمس في أمالفي، حيث وجد إلهاماً لباليهه الواغنرية، وأمضى شهرين في (انطباعات حول أفريقيا).

حثته أزمة ميونيخ في ١٩٣٨ على الانتقال إلى مونت كارلو ولوحة أخرى، (لغز هتلر)، مبنية على الأحلام التي سببتها أحداث ميونيخ، وبدت هذه الصورة له (أنه يجب تحميلها بقيمة تبوئية، كتلميح إلى المرحلة القروسطية التي سوف تنشر ظلها فوق أوروبا)، فقد ظهرت مظلة تشمبرلين في هذه اللوحة بهيئة مشؤومة، متطابقة مع الخفاش، و(أثرت في بوصفها معذبة إلى أبعد حد في اللحظة نفسها التي كنت أقوم برسمها...).

في ١٩٣٩ قام برحلة ثانية إلى أميركا لحضور معرضه في (صالة جوليان ليفي). كانت نيويورك، (جبنة الروكفورت القوطية الهائلة)، مألوفة سابقاً بالنسبة لهذا السريالي الباريسي، وكان معرضاه السابقين، محاضراته في (متحف الفن الحديث)، وكذا رسومه الإيضاحية للمدنية المعمولة لـ (أمير كان ويكلي) المنشورة على أربع صفحات متصلة ببعضها، قد تركت شكاً قليلاً في شعبيته المتنامية لدى الجمهور الأميركي، فقد وضعته مجلة (تايم) على الغلاف، وما لبثت صورة دالي أن ظهرت في كل مكان، ودعاه محل بونويت. تيلر في الشارع الخامس للعرض في واجهته، واتفق أن يكون الليل والنهار كثيمة، رمز لليل بسرير ذي ظلة عليها جاموس ممسك بحمامة مدماة في فمه، وكانت الشراشف السود مغطاة بعلامات محروقة، ومانيكان من الشمع من طراز ١٩٠٠، مكسوة بالغبار وخيوط العنكبوت، ترقد على طول السرير ورأسها يستريح فوق جمرات صناعية حية، وأظهر النهار مانيكاناً ثانية تتسلق في حمام مخطط بفرو الفقمة مليء بالماء، بينما ذراعان من الشمع تحملان مرآة أمامها، وكانت الزهور تنمو من الأرضية والأثاث المطوق.

اكتشف دالي في اليوم التالي أن الديكور قد بدل؛ فتم استبدال مانيكاناته الشمعية بمانيكانات تقليدية وأزيل السرير، ومستشيطاً غضباً

من المعاملة، دخل دالي إلى شباك العرض وحاول قلب حوض الماء احتجاجاً، لكنه انسل وقذف بالحوض من خلال النافذة الزجاج المموهة نحو الحشد المراقب في الخارج، فقبضت عليه الشرطة، وقدم إلى محكمة ليلية فحكم عليه مع وقف التنفيذ.

كان لا يقل شؤماً من وجهة نظر دالي استعراضه الجانبي لـ (معرض نيويورك الدولي)، الذي أطلق عليه (حلم فينوس كما يراه دالي)، اكتشف سريعاً أن كل التعاون المطلوب كان اسمه فكتب بياناً، (إعلان استقلالية المخيلة وحقوق الإنسان بجنونه الخاص)، وقبل انتهاء (الحلم) غادر إلى فرنسا.

إن الوسائل التي كان دالي يستخدمها بطريقة ساخرة للدعاية لنفسه، موافقة فرانكو في إسبانيا والأكاديمية المتنامية لعمله لم تمر بدون ملاحظة السرياليين، الذين اعتبروا بحق أنه كان يورد الخزي لأفكار السريالية، فكان القرار هذه المرة إجماعياً:

يجب تجاهله كلياً من قبل الحركة.

كان دالي قد ألح دائماً بإصرار أنه أخذ السريالية حرفياً، المنطقية (نشاطه البارانوي النقدي)، وبنفس العزم يعتبر السريالي الأصيل الوحيد.

كان موقفاً مدروساً أقل ما يكون ليطابقه مع حركة نادت، منذ ابتدائها، بجماعية الأهداف ولم تكن راغبة أن ترى السريالية يحط من قيمتها بمصادقة مخلصة لتقنيته الرجعية.

حملت مغامرة الحرب هدنة مؤقتة لمسألة دالي وكان بعض السرياليين الفرنسيين قد أفلحوا في الوصول إلى أميركا، بعد صعوبات جمة، وصل مان ونيكولاس كالاس الأولان وسرعان ما لحق بهما تانغي، ماسون، ماتا، دوشامب، سيلجمان وبريتون، وبعد انتقالهما إلى إسبانيا، ثم إلى برشلونة، وصل دالي وغالا إلى نيويورك بمساعدة صديقهما،

كاريسي كروسبي، بعد استعادتهما لعافيتهما بعد تجاربهما المثيرة في وطن آل كروسبي، شرع دالي بكتابة سيرته الذاتية، موسعاً اهتماماته الجمالية ومعززاً صلاته بالتراث الإيطالي، فلاقى اهتمامه الآن (التناسب السماوي) أو كما دعاه أفلاطون، (القطاع الذهبي)، قاعدة جسدها في (أسرة القناطير الجرابية) حيث تقسم خطوطها القطرية الصارمة التكوين إلى أربعة مثلثات متساوية.

إن يد دالي هاهنا مشغولة تماماً بعقله الواعي لتحقيق المثال الأفلاطوني، وقد ميزت رد فعله ضد بلاغة أعماله السابقة الأكثر عمقاً، والتي كانت تقنيتها الأستاذية فيها مستخدمة كوسيلة وليس كغاية.

إن ردته إلى الكلاسيكية تطلبت موضوعية أكثر وعياً ودراسة للعلم التصويري لعصر النهضة، ولقيت الهندسة، الرياضيات، التشريح والمنظور الآن نفس الحماس المتعصب الذي كان يدخره سابقاً لاستنطاق اللاشعور باعتباره نقطة الانطلاق للخلق.

إن كلاً من (ليدا) و(العذراء والطفل) مبنية على النجمة الخماسية الفيثاغورية، بينما يهيمن المستطيل الذهبي على (قربان العشاء الأخير المقدس)، وكانت تعني بالنسبة لدالي (التكامل، التركيب، نشأة الكون، الايمان)، واستنكر ماضيه بوصفه (تجزيئياً، تجريبياً، شكلياً) ومع ذلك كله جاء إيمانه متعاظماً بالهرمية والملكية الكاثوليكية، فليس عجيباً لذلك أن نراه يسعى إلى موافقة البابا على إحدى لوحاته، وقد تم التصريح بأمله عن المستقبل بشكل واضح:

(انبعاث ديني مبني على شكل متقدم من الكاثوليكية).

برغم وجهات نظر كهذه، وثمة الكثير حول الموضوع، كان يعتقد أنه السريالي الحقيقي الوحيد.

كان بمثل هذه الرياضة الجمنازية العقلية يسعى إلى دمج السريالية في نفس المتصل الجمالي الذي كانت انطلقت دائماً إلى تدميره.

إبان سنوات الحرب، جعل منه ميله للاستعراض والأعمال المثيرة العلنية، الصالحة دائماً للعناوين الصحافية، اسماً مألوفة للملايين، الذين كانوا يخلطون خطأ بين جمعه التهريجي للمال والسريالية، وعللت رفضه لفصل الرسم عن العديد من الفنون الثانوية ووجوه أخرى من علم الجمال، وقام خلال أوائل الأربعينيات برسم الكثير من بورتريهات الأغنياء، والمشاهير، وعلى الأرجح أنها مزاملته الطويلة لجال وارنر، المنتج الهوليوودي، في السنوات الخمس التي تستغرقها إكمال بورتريته التي أدت إلى تجديد اهتمام دالي بالفيلم كواسطة تعبير.

في (المسحور) و(منزل السيد إدواردز) ثمة لقطات حلم متعاقبة من صنع دالي، وما لم يفهم بوضوح حتى الآن هو فيلمه الشخصي (عربة اللحم اليدوية)، الذي استشهدت به فلوركاولز، حيث تقع فيه امرأة مصابة بالبارانويا في حب عربة يد، ويحتوي على مشاهد مثل بطات محشوة بمفرقعات تنفجر، كركدانات تتسلق في ينبوع تريفي، مئات من القسس فوق الدراجات الهوائية يحملون ملصقات مالينكوف، وامرأة حليقة الرأس، توازن عجة بيض فوق رأسها، واقفة فوق بحيرة.

لقد قام بكتابة الكتاب، وصمم مشاهد وأزياء لرقصتي باليه، وصمم حلى بالتعاون مع الدوق دي فيردورا، وبعد اللوحات مباشرة، كرس وقتاً لكتابة من أكثر ثلاثين كتاباً بكثير.

شمل نشاطه الواسع أيضاً الدعاية، صنع أزياء لجانال وسكيابريللي، وجولات للمحاضرة في عدد كثير من الولايات المتحدة.

في غضون ذلك كان السرياليون في نيويورك يرسخون حضورهم، فتحت رئاسة تحرير جارلس هنري فورد، كرست مجلة (الرأي)-view. مجموعة من الأعداد للسريالية، تضمن أحدها هجوماً على دالي بقلم نيكولاس كالاس بعنوان (أقوال إنه ذبابة كاذب).

في ١٩٤٢ أصدروا مجلتهم الخاصة ٧٧٧، وأخذ تأثيرهم يصبح ذا

مفعول في الحياة الثقافية في الولايات، كان دالي محكوما بالبقاء معزولاً عن نشاط الجماعة، التي كانت تشير إليه ك (شره الدولارات). جناس تصفيحي ابتكره بريتون، أو اختير فقط لنسخ واحدة من إعلاناته المعمولة لجوارب سيكابريللي وغير مبال، واصل دالي سيرته ك (سريالي منحرف) تماماً وبدأ باحتكار السوق الدينية، والأشكال المجرية التي ظهرت في ثنيات القرنبيط والتصوف النووي لولب قرن الكركدن تم إعطاؤها الآن أهمية في أعماله الجديدة.

في ١٩٤٧ نظمت شركة فيلم لويو . ليوين منافسة لرسم (إغواء القديس انطوني) كي تستخدم في فيلمها (الشؤون الخاصة لبيل آمي). ومن الأعمال الأحد عشر التي سلمت، والتي كان خمسة منها للسرياليين، اختار المحكمون عمل ماكس إرنست. وكان إسهام دالي، الذي كان أقل تقليدية، الأروع حقاً. فقد كتب عنه:

(إن الناسك يرى في السحاب الهلوسات البارانوية لإغوائه وتحمل الفيلة على ظهورها فسقيات أيروسية، مسلات، كنائس، وفيلة تمشي بخطى واسعة فوق السيقان اللامرئية تقريباً لعناكب الرغبة. بيد مبسوطة، يحمل القديس صليبه ليطرد الرؤيا). والأكثر إيحاء هي المشاعر المركبة التي تنم عنها الصورة عندما يفكر المرء كم غير مؤثر يبدو الصليب تلقاء الحشد المتقدم.

أثناء مرحلة دالي الكلاسيكية نراه متقلباً في الهدف وفي الأسلوب معاً.

إن الصلة الوثيقة بين فرويد والكاثوليكية الرومانية اقترحت حقيقة جديدة، متعددة جزئياً على إعادة بناء جاهدة للماضي والتنافرات المنقولة من ما تحت الوعي. والآن فقد أصبحت تغييرات تكنيكية جلية لافتة للنظر في فن دالي، مميزة بمعالجة أكثر رومانسية للون وتليينا للأشكال التي كانت سابقاً محددة بصرامة، وكذلك كان واضحاً بوفرة

أنه لم يكن عنده نية الإقلاع عن رموزه الشخصية، التي تمثل في أحوال كثيرة جداً في أعمال بغيضة تماماً.

لقد كان لهذه الصور ذات مرة أهمية، أما الآن فأصبحت شيئاً من التكلف، منذ ١٩٥٠ استمر دالي في مد صوفيته الجديدة التي كان لها أن تمر خلال عدد من المظاهر وتغطي تأثيرات متنوعة، وأعيدت موارده العقلية والمبدعة على الوعي لتندفع نحو أوتوماتيكية (الانطباعية التجريدية)، فقام بتجارب بإطلاق كرات رصاصية صغيرة ممتلئة بالحبر على حجر طباعي لرسومه لتزينية لـ (دون كيشوت).

أعطت البنى الجزئية بعداً فضائياً جديداً للوحات مثل (صيد التونا)، (صعود القديس سيسسليا) وفي نفس الوقت، روج كـ (مخلص الرسم المعاصر) فكرة دالي الكوني راسماً بعقلانية حقيقته المعاد اكتشافها.

لنصف عام، ينسحب دالي الآن إلى بورت لليغات العزيزة عليه في إسبانيا، حيث يحيا كناسك، مستمداً القوة من العزلة وسلام البيئة، لأنه، يؤكد لنا:

(من الصعب أن تحتفظ باهتمام العام لأكثر من نصف ساعة في كل مرة، أنا نفسي فعلت هذا بنجاح كبير يومياً لعشرين سنة).

كتب ذلك في ١٩٥٨، وليس ثمة دليل إطلاقاً (المحرك البراني العامل بشكل مستمر)، كما وصفه بيكاسو، تنفد طاقته.

المحتويات

هو يوخنا دمو يوسف المعروف بجان دمو، شاعر عراقي ولد في مدينة كركوك عام ١٩٤٢، كان واحداً مما يسمى في العراق بـ «جماعة كركوك» وهم شعراء كركوك الذين انتقلوا إلى بغداد، حيث كان لهم دور بارز في المشهد الأدبي العراقي، فمنهم سركون بولص، وفاضل العزاوي، ومؤيد الراوي.

يذكر اسمه دائماً كأبرز وجوه ظاهرة الشعراء الصعاليك التي انتشرت في بغداد في الستينيات.

سافر في السبعينيات إلى بيروت، ثم عاد إلى العراق ليسافر مجددا إلى الأردن ويقضي فيها زمناً طويلاً، حتى ينتهي به المطاف في أستراليا التي توفي بها عام ٢٠٠٢ بالسكتة القلبية.

دار نون للنشر


ISBN 978-91-87373-52-7
9 789187 373527
دار نون